Marina Cristea

ESCHIL
POEZIA SPAȚIULUI

(prima treime a secolului V î.Cr.)

Presa Universitară Clujeană

MARINA CRISTEA

Eschil. Poezia spațiului

Seria HEREDITATES NAPOCENSES

EDITORI
Departamentul de Limbi și Literaturi Clasice & Centrul de Studii Antice și Tardoantice, Facultatea de Litere, Universitatea "Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca.

Contact
Facultatea de Litere, Departamentul de Limbi și Literaturi Clasice, Str. Horea, 31, 400202 Cluj-Napoca, România
Tel. +40-264-534898; fax: +40-264-432303.
Email: clasice.cluj@gmail.com
Website: http://lett.ubbcluj.ro/departamente/filologie-clasica/
http://clasice.orma.ro/

AUTOR VOLUM
Marina Cristea
ISBN 978-606-37-0299-0 / 2018

MARINA CRISTEA

ESCHIL. POEZIA SPAȚIULUI

(prima treime a secolului V î.Cr.)

Presa Universitară Clujeană | Cluj-Napoca

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE

Actualitatea prezentului demers[1] constă în abordare, o «reading practice»[2] implicită, aparent reductibilă la revenirea la text, dată fiind prezenta analiză a mijloacelor poetice prin care un autor, Eschil, parvine să configureze în două dintre tragediile sale, cele mai vechi păstrate integral și datate cu certitudine, una dintre dimensiunile intrinseci ale poeziei dramatice, spațiul.

Demersul nu este numai o analiză a pasajelor cu referință spațială din primele două texte tragice eschiliene, *Perșii* (472 î.Cr.) și *Cei șapte împotriva Tebei* (467 î.Cr.), produse până la data intrării lui Sofocle în competițiile Marilor Dionisii, deci a întâlnirii dintre Eschil și Sofocle – care, ca orice întâlnire semnificativă, avea să ducă la emulație reciprocă[3] –, ci și un exercițiu reconstructiv. Nu a ceea ce a putut avea loc pe scenă, reconstituire imposibilă, ci a modului în care spațiul dramatic este articulat textual cu mijloacele pe care le avea la îndemână dramaturgul – pe rând, poet, regizor și actor – în prima treime a secolului V î.Cr.

---

[1] Textul de față se sprijină pe rezultatele unei cercetări finalizate în vara acestui an sub forma unei teze de doctorat cu titlul „Spațiul ficțiunii și spațiul reprezentării în tragedia greacă. Prima treime a secolului V î.Cr.". Suportul oferit de Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca prin bursele de care am beneficiat în baza acordurilor existente cu universitățile din Geneva și Tübingen a fost unul indispensabil în documentarea acesteia. Gratitudinea mea se îndreaptă către coordonatorul final al tezei, profesor dr. Marian Popescu, de la Universitatea București. De asemenea, către cei care m-au sprijinit instituțional: profesor dr. André Hurst, *doctor honoris causa* al Universității Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, lector dr. Bogdan Neagota, profesor dr. Mihai Măniuțiu, cel care a luat inițial în considerare proiectul.

[2] R. Chartier, *On the Edge of the Cliff: History, Language and Practice*, J. Hopkins U. P., Baltimore, 1997, pp. 21–22: „Works have no stable, universal, fixed meaning. (…) It is just as true, however, that reception always invents, shifts things about, and distorts. (…) Thought of (and thinking of himself) as a demiurge, the artist (…) or the scholar nonetheless invents within constraint – constraint regarding the rules that define his condition. *Even more fundamental is constraint concerning the disregarded determinations that inhabit every work and make it conceivable, transmissible, and comprehensible* (…) *and the effects of meaning targeted by the texts through the devices of their writing, constraints imposed by the forms that transmit those texts to their readers (or listeners) and the competencies or reading conventions proper to each community of interpretation.*" (sublinierea noastră)

[3] Vezi, de pildă, C. J. Herington, „Aeschylus. The Last Phase", *Arion. A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 4, nr. 3, 1965, p. 389.

Dacă critica dramatică este interesată de efectul textului jucat pe scenă, de aspecte semiologice sau de „lumea creată de textul pus în scenă”[4], încercarea de față vizează analizarea mijloacelor poetice de configurare a spațiilor ficțiunii, modalități stilistice, respectiv pragmatice indisociabile, imanente textului.[5]

Folosirea termenului „ficțiune” în cazul poeziei tragice, spre deosebire de cea epică, este legitimă, căci „mitul își atinsese limita ultimă. Poetul nu se mai confrunta în mod inevitabil cu figuri viguroase și veridice, ale căror trăsături individuale erau definite cu claritate și a căror semnificație a propriilor fapte era fixă. (…) căruia orice reinterpretare a poveștii îi era negată. (…) Realitatea care constituia țelul artistic al tragediei se afla pe tărâmul minții (…) cu alte cuvinte, o realitate artistică degajată de departe de realitatea faptică.”[6]

În acest sens, am procedat la reperarea ocurențelor, de o mare varietate morfosintactică, la traducerea lor din original, confruntând edițiile critice existente, și la clasificarea acestor mijloace de redare a spațiului ficțiunii și a raportului acestuia cu scena, de cele mai multe ori nul, iar în final, la o prezentare sintetică a tipurilor de spațiu astfel configurat.

Abordarea este interdisciplinară la nivel macroanalitic, analitic-descriptivă la nivel microanalitic și sintetic-comparativă intertextual, căci urmărește să surprindă variațiile și dinamismul mijloacelor poetice utilizate de Eschil pentru a construi și configura reperele spațiale pe care cele două texte le specifică. Perspectiva nu este istoristă, de atribuire de influențe și stabilire de relații cauză–efect, nici strict pozitivistă, căci ia în calcul, pe cât este științific posibil, probe indirecte, surse literare și istoriografice care se raportează direct la texte și la recepția contemporană lor.

Deși limba „conține și interpretează societatea, (...) fiindu-ne însă imposibil să descriem societatea, să descriem cultura dincolo de expresia lor lingvistică”[7], am

---

[4] O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy,* Clarendon Press, Oxford, 1977, p. 4: „(…) what happens in the created world of the play in performance and what is «seen» by the sensibility of a captivated audience.”

[5] A. Ubersfeld, *Lire le Théâtre,* Editions Sociales, Paris, 1978, p. 13: „Le théâtre est (…) à la foi production littéraire et représentation concrète, (…) art du raffinement textuel, de la plus haute et de la plus complexe poésie. (…) Ici encore l’écart se creuse entre le texte, qui peut être l’objet d’une lecture poétique infinie, et ce qui est de la représentation, immédiatement lisible.”

[6] B. Snell, *The Discovery of the Mind,* T. G. Rosenmeyer (trad.), Harvard U. P., Cambridge Mass., 1953, pp. 110–111, cu privire la diferența de abordare a materialului poetic în *Iliada* și în tragedie. (Dacă traducătorul nu este specificat, versiunea în limba română ne aparține – n.n.)

[7] E. Benveniste, *Probleme de lingvistică generală,* II, L. M. Dumitru (trad.), Teora, București, 2000, pp. 80–81.

plecat la drum cu conștiința că „aplicăm instinctiv oricărui text normele pe care le deducem din limba noastră actuală. Dar asemenea norme pot fi înșelătoare. (…) Vom putea învăța vreodată destul de bine (...) greaca veche, pentru a uita limba noastră curentă? Și chiar dacă am putea face aceasta, vom fi oare în mod necesar critici mai judicioși dacă, din punct de vedere lingvistic, ne vom transforma în contemporani ai autorului?"[8] Chestiunea pare insolubilă, în discuție intrând problema translației, a traducerii și a distanței în timp, căreia i se adaugă cea culturală[9]. Salvarea se află uneori în universalii și în acribia cu care consultăm lexicoanele și dicționarele, rezultatul eforturilor compilatorilor multor secole, începând cu perioada elenistică[10].

Traducerile versurilor lui Eschil sunt, pe cât a fost cu putință, fidele, în balans între literalitate și literaritate, respectând, în limitele redării în limba română a unui conținut inteligibil, formele morfologice și configurațiile sintactice grecești.

Analiza stilistică și pragmatică permite decelarea tipurilor de spațiu și încearcă să puncteze raporturile posibile dintre spațiul ficțiunii și spațiul reprezentării ei scenice.

---

8 R. Wellek – A. Warren, *Teoria literaturii,* R. Tiniș (trad.), S. Alexandrescu (studiu introd. și note), Ed. pentru literatură universală, București, 1967, p. 234. Vezi și D. J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action in the Greek Tragic Stage,* California U. P., 1979, p. 1: „The requirement (…) to free himself of preconceptions about theatrical technique which derive from familiarity with later forms of drama and to face squarely the peculiar tension present in Greek tragedy between its mimetic function and its generic decorum."

9 Vezi P. Pucci, „La tragédie: Aux limites de la signification du langage", în *La philologie au présent par Jean Bollack,* Chr. König – D. Thouard (ed.), *Cahiers de Philologie,* Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2010, p. 173: „Ses interprétations sont en effet libres de bien des *idola* de notre temps (psychologie, culte du héros tragique, etc.) et de bien des intérêts idéologiques (religieux, politiques, éthiques) (...)." cu privire la direcția de interpretare promovată de Jean Bollack, după cum reiese din *Sens contra sens. Cum citim? Convorbiri cu Patrick Llored,* M. Jeanrenaud (trad.), Polirom, Iași, 2001, p. 18, direcție pe care o urmăm în lucrarea de față.

10 Vezi articolul „Transmission", *Cambridge Dictionary of Classical Civilization,* G. Shipley și alții (ed.), Cambridge U. P., 2008, p. 904.

DESPRE MIMESIS ÎN *REPUBLICA* ȘI ÎN *POETICA*

> „The scenic presentation (mise-en-scène, Inszenierung) (…) is part and parcel of the playwright's handiwork, and is an inextricable element of his communication and hence of his meaning, (…) do not consider the scenic presentation without the sense and poetry of the words: conversely the full meaning of the words cannot be divorced from their enactement."[1]

Începând cu perioada preclasică, poezia, inclusiv cea dramatică, care se naște în secolul VI î.Cr., nu mai comunică un trecut inalterabil și ideal, ci intermediază prin performance o experiență, unde performance reprezintă contactul mijlocit cu o realitate care nu mai este colectivă, comună, ci expresie individuală, expresia poetică a unui autor – tributar, desigur, acelui «trecut», acelui patrimoniu comun, cu care însă nu se mai identifică, ci pe care îl instrumentalizează.[2]

Interesul cenzurant al lui Platon cu privire la poeți și poezie a fost mereu viu[3], dar abordarea sa nu este estetică, ca a lui Aristotel[4], ci consecvent etică: „Rasa poeților nu e în stare, de cele mai multe ori, să deosebească binele de rău. Prescripția (...) impune poetului de a nu lăuda altceva în versurile sale, decât pe cele ce statul le socotește ca legitime, juste, frumoase și bune."[5] Prin urmare, nu ideea imitării este respinsă, ci obiectele ei improprii.

---

1 O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus,* ed. cit., p. 2.

2 Vezi și A. E. Havelock, *Preface to Plato,* Harvard U. P., Cambridge Mass., 1963, pp. 201 și 209, cu privire la disocierea subiectului de acel *corpus* oral al cunoașterii, care era poezia ca rezervor patrimonial, și la modificarea raportului dintre poet și opera sa, pe care nu o mai recreează după modelul aedului homeric, ci o creează *de novo.*

3 Vezi, mai ales *Republica* II și III, precum și *Legile,* cu excepția cărții a V-a, apoi *Cratilos, Fedru, Banchetul, Protagoras, Ion, Alcibiade maior* sau *Fedon,* dar nu numai.

4 A. E. Havelock, *Preface to Plato,* ed. cit., p. 33, nota 36: „Neither art, nor artist, *as we use the words,* is translatable into archaic or high classical Greek. The possibility of a notion of aesthetic, as a distinct discipline, first dawns with Aristotle." (sublinierea autorului)

5 Platon, *Legile,* E. Bezdechi (trad.), IRI, București, 1995, p. 213. Vezi și *Republica* X, 598b1–9, cu privire la reprezentare, adevăr și iluzie.

Platon dezvoltă ideea de reprezentare, μίμησις (*mimesis*) din perspectiva largă a comunicării[6], indiferent dacă aceasta ia o formă poetică – epică, lirică sau dramatică – sau este o tehnică utilizată în educația tinerilor atenieni, abordare dificil de înțeles dacă pierdem din vedere lipsa de contiguitate dintre accepția pe care o aveau termenii folosiți de Platon: *mimesis,* ποίησις (*poiesis*), ποιητής (*poietés*), τέχνη (*téchne*) și cea pe care o avem noi astăzi.[7]

Între diferitele accepții discutate în cartea a III-a a *Republicii,* imitația este „clasificarea stilistică definitorie pentru compoziția dramatică în opoziție cu cea descriptivă"[8], dar și actul recitativ și interpretativ al actorului[9]. Cu privire la polimorfismul mimetic în general, Platon conchide: „(...) presupune forme variate și numeroase schimbări."[10]

În *Republica* X, imitația se referă atât la expresia poetică, cât și la procesul de identificare suferit de cel căruia i se adresează discursul poetic, fie el epic sau dramatic[11], ca „joc al umbrelor proiectate pe peretele cavernei".[12] Acest aspect al „înrâuririi" pe care avea să-l dezvolte Aristotel în *Poetica* ca parte a unei abordări pragmatice im-

---

6 Vezi îndeosebi dialogurile *Republica* III și X, *Legile* II, IV, VII și VIII, dar și *Cratilos* 423c, 423d, 424b și 427b, *Sofistul* 265b, 267a și 267e, *Timeu* 39e și 80b, *Gorgia* 511a, *Fileb* 62c, *Fedru* 248e și *Critia* 107b.

7 Vezi A. Ford, *The Origins of Criticism,* Princeton U. P., 2002, p. 131: „Before the fifth century, the general Greek term for what we call poets was *aoidoi,* "singers," which did not differentiate composers from performers. To speak of a "song" when no specific kind was in view, words like *humnos* or *melos* ("tune") served, or the more general *aoidé,* "singing" as an activity rather than an object, a "poem." Apart from these words, capable of a more or less general usage, the archaic lexicon lacked a unitary term comprehending the many individual forms of singing that were attached to specific contexts. The recognized kinds of song were defined not as parts of a realm of discourse to be distinguished from something like "prose," but as familiar activities connected with particular social and religious occasions." De unde numai aparenta ambiguitate a argumentării lui Platon, *Legile* 812d și 935e, *Republica* X, 597d, unde apare ca „cel care face, compune" atât muzică, versuri, cât și legi (vezi și *Legile* VII, 819, ed. cit., p. 229). În dialogul *Ion,* 534b, ποιητής apare ca „poet versificator", de asemenea, în Herodot, *Istorii,* II, 53, 3 sau Aristofan, *Thesmophoriazouse,* v. 159 și *Viespile,* v. 1016.

8 A. E. Havelock, *Preface to Plato,* ed. cit., p. 20.

9 Platon, *Republica* III, 397a1 și 398b5–4d. cit., p. 295.

10 *Republica* III, 397c5–6, ed. cit., p. 297.

11 Platon, *Republica* X, 605d3, A. Cornea (trad., comentarii și note), Teora, București, 1998, p. 339.

12 A. E. Havelock, *Preface to Plato,* ed. cit., p. 25.

plicite, este discutat de Platon din perspectivă etică. În cărțile a III-a și a X-a ale *Republicii, mimesis* este o idee radială, exploatată în toate acele direcții[13] care servesc interesului central al autorului, instrucția publică ideală.

Poezia, inclusiv cea tragică, nu mai era la începutul perioadei clasice numai „(...) un ansamblu vast de cunoștințe utile, un fel de enciclopedie etică, politică, istorică și tehnologică, cunoștințe cerute cetățenilor activi social ca bază a formării lor din punct de vedere educațional."[14], care presupunea un proces de identificare, de însușire (de către cetățeni – n.n.) a tradiției orale[15]. Devenise un instrument de mediere[16] în raportul complex dintre subiectul „care vede, contemplă pentru sine" (θεώμενος) și obiectul său, „ceea ce este văzut" (θέατρον).

În ceea ce privește *Poetica* lui Aristotel, aceasta se constituie ca linie de lectură tradițională a aspectelor estetice ale tragediei antice[17], mai ales cu privire la originea

---

[13] Diversitatea accepțiilor și schimbarea frecventă a referinței derivă din metoda utilizată de Platon: „Ne-am obișnuit să stabilim câte o Idee unică pentru toate multiplele, care primesc același nume." (Platon, *Republica*, X, 596a11, ed. cit., p. 313)

[14] A. E. Havelock, *Preface to Plato*, ed. cit., p. 27.

[15] Ibid., p. 201.

[16] E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh U. P., 1956, p. 33: „(…) a frame which sets performance apart from the other everyday life activities", ca prilej de a privi („viewing occasion"). Vezi D. Wiles, *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge U. P., 1997, p. 11: „Viewing requires cultural knowledge (…) The Greeks interpreted the stage action in the light of a body of experience that we can recover only with difficulty."

[17] Vezi precizarea lui M. Gramatopol, *Moira, mythos, drama*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 132: „(...) considerăm *Poetica* drept un tratat scris în viziunea ultimei forme pe care a îmbrăcat-o tragedia, după care a încetat să se mai schimbe, și care este cea datorată lui Euripide."

ei ca gen literar[18]. Relevant pentru tema noastră este raportul dintre *mimesis*[19] și *opsis* (ὄψις)[20], anume dintre procesul general de imitare, care, potrivit lui Platon, se află la baza oricărui act creativ, și unul dintre rezultatele sale particulare, spectacolul, ca ceea ce apare sau ceea ce se vede. Aristotel restrânge relevanța acestui raport la sfera procesului poetic, considerându-l specific discursului poetic dramatic. Se pare că i-ar fi dedicat un tratat aparte, *Didascaliile,* titlu care relua denumirea «caietelor de regie» utilizate pentru instruirea corurilor. Tratatul, care nu ne-a parvenit, conținea listele poeților concurenți și ale pieselor intrate în competiția Marilor Dionisii[21]. Poate fi vorba nu numai de o repoziționare conceptuală, de la o generație de gânditori la cealaltă, de la Platon la Aristotel, dar și de o glisare, cel puțin a accepției termenului *opsis,* în direcția precizată de fenomenul dramatic al timpului.

---

18 O panoramă a tratării chestiunii originilor tragediei este oferită de R. V. Vince, *Ancient and Medieval Theatre: A Historiographical Handbook,* Greenwood Press, Westport – London, 1984, pp. 3–32. Înclinăm să credem că, date fiind premisele și trăsăturile fenomenului poetic în Grecia, cunoscut începând cu perioada arhaică: „Centuries before Aeschylus was born, in the combination of a ballad with a dance, there was a germ of drama." (J. T. Sheppard, *Aischylus and Sophocles. Their Work and Influence,* Cooper Square, New York, 1963, p. 3 și următoarele) Alte chestiuni tratate se referă la prezența tematicii dionisiace, la spiritul tragediei derivat din extazul dionisiac, la actori, la folosirea măștii, la premiul cu care erau răsplătiți poeții tragici, un țap (τράγος, de unde τραγῳδία, cântecul în vederea obținerii țapului ca premiu, potrivit lui P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque,* Klincksieck, Paris, 1968, p. 1128 sau, mai degrabă, cântecul celor deghizați în țapi, cu referire la corul dramelor satirice, potrivit lui E. Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque,* Heidelberg – Paris, 1916, pp. 978–979), precum și la prezența și rolul corului.

19 Vezi F. Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental,* Flammarion, Paris, 2007, p. 25 *apud* Aristote, *La Poétique,* R. Dupont – Roc – J. Lallot (trad., note, comentarii), Le Seuil, Paris, 1980, pp. 11–12, cu privire la traducerea termenului ca „représentation", considerată cea mai potrivită. Traducerea în limba română a lui D. M. Pippidi a *Poeticii* folosește termenul „imitație". Folosim termenul „imitație" în sensul de „re-prezentare" pentru a evita confuzia. „Spațiul reprezentării" corespunde celui spectacular, spectacolul fiind, la rândul său, o formă de re-prezentare a textului dramatic cu ajutorul mijloacelor scenice.

20 Dintre ocurențele din *Poetica* 1449b33, 1450a10 și 13, 1450b17 și 21, 1453b1, b7 și b9, 1459b10, 1462a16, A. Wartelle, *Lexique de la ,Poétique' d'Aristote,* Les Belles Lettres, Paris, 1985, p. 122, cu sensul „vue, regard, coup d'oeil, aspect, spectacle", ne interesează numai cele pe care urmează să le enumerăm, care privesc spectacolul, aspectul scenei, în relație cu ideea de imitație.

21 Vezi Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor* V, 26, C. I. Balmuș (trad.), A. M. Frenkian (stud. introd. și coment.), Polirom, Iași, 2001, p. 174, nota 108, p. 430 și *Aristotelis opera,* V, I. Bekker (ed.), G. Reimer, Berlin, 1870, p. 1572.

Trecem în revistă pasajele relevante pentru raportul dintre *mimesis* și elementul extrinsec textului dramatic, *opsis:*

„Cum imitația, care e tragedia, e săvârșită de oameni de acțiune, un prim element al ei va fi neapărat elementul scenic; urmează apoi cântul și graiul, prin mijlocirea cărora se realizează imitația."[22]

„(...) Subiectul, caracterele, limba, judecata, elementul spectaculos și muzica. Două din ele sunt mijloace prin care se realizează imitația, unul e chipul cum aceasta are loc."[23]

„În întregul ei, definiția tragediei îmbrățișează elemente scenice așa cum îmbrățișează celelalte părți."[24]

„Elementul spectaculos, măcar că atrăgător, e și cel mai puțin artistic și cel mai străin poeziei. Doar puterea de înrâurire a tragediei nu atârnă de reprezentare, nici de actori; și iarăși, pentru pregătirea efectelor de scenă, meșteșugul decoratorului e mai potrivit decât cel al poetului."[25]

[22] Aristotel, *Poetica*, VI, 1449a30–31, D. M. Pippidi (studiu introd., trad. și comentarii), IRI, București, 1998, p. 72.

[23] Ibid., VI, 1450a10–11, ed. cit., p. 72.

[24] Ibid., VI, 1450a13–14, ed. cit., p. 72.

[25] Ibid., VI, 1450b17, ed. cit., p. 74.

Deși Aristotel nu era interesat de o reconstituire a evoluției genului tragic ca artă hibridă: text poetic și reprezentare scenică[26], ci de teoretizarea acestuia, prin determinarea naturii și identificarea trăsăturilor lui esențiale[27], remarcile sale se demonstrează valabile și din perspectivă pragmatică[28], anume cu privire la complementaritatea și instrumentalitatea elementelor scenice: „un prim element al ei va fi neapărat elementul scenic"[29], „chipul cum aceasta (imitația – n.n.) are loc.", „îmbrățișează elemente scenice așa cum îmbrățișează celelalte părți".

Nici afirmația aparent contradictorie în raport cu cele precedente nu este surprinzătoare: „Elementul scenic este (...) cel mai puțin artistic și cel mai străin poeziei. Doar puterea de înrâurire a tragediei nu atârnă de reprezentare, nici de actori.", dat

---

26 Ibid., VI, 1449a6–9, ed. cit., p. 69: „Cât privește faptul de a ști dacă până astăzi tragedia și-a dobândit ori ba pe de-a-ntregul caracterele-i proprii, – fie judecată în sine, fie prin prisma reprezentărilor în teatru, – aceasta-i altă întrebare." Vezi și Fr. Nietzsche, *Nașterea tragediei,* I. Dobrogeanu-Gherea – I. Herdan (trad.), Meridiane, București, 1978, p. 198, pentru care ideea de origine poetică este implicită: „(…) acele poeme lirice pe care le numim, la apogeul evoluției lor, tragedii și ditirambi dramatici.", deși eseul său are ca temă spiritul, esența tragediei.

27 Aristotel se referă la piesele văzute pe scena ateniană, a teatrului lui Dionisos, și pe scenele altor festivaluri, nu numai în *Poetica,* ci și în *Retorica.* Trimiterile la Eschil sunt foarte rare: în *Poetica* XVIII, 1456a15–18, p. 90 și în capitolul XXII, 1458b17–23, ed. cit., p. 97 (vezi și reperarea celor câteva ocurențe în D. Moiratou, *Aristoteles über Dichter und Dichtung außerhalb der Poetik,* Springer, Wiesbaden, 1994, p. 134), față de trimiterile la Sofocle și mai ales Euripide, deși piesele celor trei deveniseră începând cu sfârșitul secolului IV î.Cr. piese de repertoriu.

28 Cf. F. Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental,* ed. cit., p. 35: „(…) la dimension sociale, religieuse et culturelle du théâtre grec, c'est à dire pragmatique." Florence Dupont numește „dimensiune pragmatică" elementele care țin de contextul tragediei, de caracterul ei de performance, căci ia în discuție probleme cum sunt publicul, raportul actor-public și caracterul ritual, festiv al tragediei. Prin pragmatică înțelegem acel complex de relații care se stabilește între elementele care țin de punerea în scenă, implicit actorul, și public.

29 Vezi interpretarea lui Oliver Taplin, *Stagecraft of Aeschylus,* ed. cit., pp. 477–479, cu privire la aspectul vag, generalizant al termenului la Aristotel. Vezi și G. M. Sifakis, „Looking for the Actor's art in Aristotle", în *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession,* P. E. Easterling – E. Hall (ed.), Cambridge U. P., 2002, p. 148.

fiind că pe de o parte, Aristotel abordează tragedia ca un critic literar, care se limitează la orizontul textual, ignorând dimensiunea lui specifică, scena, iar pe de alta, ca un spectator decepționat de scena timpului său.[30]

„Elementul spectaculos” nu putea fi văzut de Aristotel decât în raport cu poezia dramatică, cu mijloacele ei. De aceea este numit „cel mai puțin artistic”, „străin poeziei” prin prisma primatului textului, insurmontabil chiar și atunci când se pune problema improvizației, de factură eminamente comică.

„Puterea de înrâurire a tragediei” are la bază „eficacitatea cuvântului” poetic[31], un alt element de pragmatică în care rolul activ al discursului dramatic asupra spectatorului pasiv, nu inert, este avut în vedere în detrimentul personajului[32], implicit al actorului, liantul viu, activ, dintre text și scenă, condiția *sine qua non* a teatrului – spectacol, a teatrului – eveniment. Univocul raportului dintre cuvântul poetic și public este numai aparent contrazis de «înrâurirea» pe care o întrevede Aristotel prin πάθος (*páthos*) și κάθαρσις (*cátharsis*).[33]

---

30 Cf. observația lui Florence. Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, ed. cit., p. 32 cu privire la statutul de neatenian al lui Aristotel – născut la Stagira, în peninsula Chalcidică,– care ca *outsider* al culturii obștești, pare să aibă o perspectivă trunchiată asupra semnificației fenomenului teatral, în general, cu repercusiuni asupra tipului său de lectură: „(…) ce statut d’étranger lui imposait une extériorité qu’il négocia sur le mode de lecture. (…) objectiver le théâtre et le réduire à un texte.” și p. 30: „(...) substituer un texte à l’événement.”

31 În acest sens, vezi J. Bollack, *La Grèce de personne,* Le Seuil, Paris, 1997, pp. 310–311, traducătorul lui *Oedip rege* al lui Sofocle pentru producțiile din 1985 ale lui A. Milianti (Teatrul „La Salamandre”, Lille și Théâtre de l’Odéon, Paris), al *Ifigenia în Aulis* a lui Euripide pentru A. Mnouchkine (Théâtre du Soleil, 1990) și al *Andromaca* pentru J. Lassalle (produsă la Atena pentru Festivalul de la Avignon din 1994), în eseul „Lire le théâtre”: „La fiabilité exceptionelle de la traduction des tragiques tient à l’usage que ces auteurs faisaient eux mêmes d’une *parole efficace;* elle est donc liée directement au fait de son actualisation dans la performance.” (sublinierea noastră)

32 Pentru Aristotel, *Poetica,* 1450a38, ed. cit., p. 73, subiectul primează, fiind condiția de existență a personajelor: „Se poate spune că subiectul e începutul și, oarecum, sufletul tragediei; pe urmă vin caracterele.”

33 Cu privire la indisolubilitatea raportului dintre spectacol („the play”) și public, vezi D. Wiles, *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning,* ed. cit., pp. 7–8: „If (…) we see the Athenian audience as an integral part of the event created in the Theatre of Dionysus, being in itself a semantic element, then we shall find it impossible to separate ‘the play’ from the audience watching that play. We shall cease to construe the audience as co-subject, watching the play as we do, and will have to construe it as part of the event that

Dacă Aristotel nu dedică în *Poetica* un loc anume actorului ca vehicul al personajului, fie el individual sau colectiv, este pentru că vede arta actorului ca element constitutiv al procesului mimetic[34], de data aceasta pe linia lui Platon din cartea a X a *Republicii,* despre care urmează să discutăm. Arta actorului este un „act constând în rostirea unui text al cărui autor nu este, *techné hypokritiké* (arta actoricească)”. „Numai poetul suscită *pathé* (emoție, simțire – n.n.) (...): *Poetica* nu ține cont de eficacitatea teatrală, adică de contextul enunțului, spre deosebire de *Retorică.*”[35], căci „Aristotel nu are în vedere decât o singură dimensiune pragmatică a limbajului în tragedie, cea internă acțiunii reprezentate.”[36]

Aristotel considera tragedia un gen de sorginte epică[37], indicând o filiație între tragedie și ditiramb, în privința căreia documentele păstrate[38] atestă o relație între

---

we are trying to understand. The phenomenon of ‘the play’ itself becomes impossible to isolate.”

34 Aristotel, *Poetica,* 1450a6–7, ed. cit., p. 72: „(…) cei care spunând, arată ceva sau exprimă o părere.”, aspectele care țin de strategiile și tehnicile persuasive fiind discutate în *Retorica.*

35 F. Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental,* ed. cit., p. 52, nota 4. Florence Dupont se referă probabil la pasajul din *Retorica,* I, 3, 3–6 (1358b – ed. Kassel) cu privire la discurs ca sistem de comunicare: „(…) discursul este alcătuit din trei lucruri: din cel care vorbește, din lucrul despre care se vorbește și din cel căruia i se vorbește. Iar scopul lui este în raport cu acesta, vreau să spun, cu ascultătorul (…) spectator.”

36 Ibid., p. 52. Afirmația „Cuvântul nu se adresează niciodată publicului.” este oarecum reductivă, căci Aristotel admite „înrâurirea” pe care o exercită cuvântul poeziei tragice asupra publicului. Este mai degrabă vorba despre locul pe care îl acorda actorului în economia spectacolului, plasându-l în categoria „elementului scenic”, mai ales pe fondul vedetismului timpului. Ibid., p. 39, Florence Dupont consideră demersul *Poeticii* „intratextual”, la fel cum Aristotel consideră „elementul scenic” extratextual.

37 Continuând ideea lui Platon, *Republica* III, 598d7-e7, A. Cornea (trad., comentarii și note), Teora, București, 1998, p. 321: „(…) trebuie cercetată și tragedia, dar și părintele ei, Homer.” Vezi și *Republica* II, 380 și 383, unde Homer și Eschil sunt exemple de evitat din perspectiva educației ideale.

38 Mărturiile sunt aparent contradictorii datorită diferitelor accepții dobândite de-a lungul timpului de termenul ditiramb. Vezi în acest sens, G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche,* Roma – Pisa, 1997, pp. 179–180. Potrivit unui *scholium* la Aristofan, *Broaștele,* v. 320, *Scholia graeca in Aristophanem,* F. Deubner (ed.), Firmin-Didot, Paris, 1883, p. 284, 40–41, precum și unui comentariu anonim la *Retorica,* III, 3, 1406b1-b2: „Ditirambii sunt recitați de poeți lirici ca Pindar și sunt, în general, imnurile în numele lui Dionisos (...). Numiră ditiramb cele ce aveau întrebări și răspunsuri.” (*Commentaria in Aristotelem Graeca,* XXI, partea a 2-a, *In artem rhetoricam commentaria,* H. Rabe (ed.), Berlin, 1896, pp. 176,31–177,1–2: διθύραμβοι λέγονται οἱ λυρικοὶ ὡς ὁ Πίνδαρος καὶ ἁπλῶς οἱ πρὸς τὸν Διόνυσον ὕμνοι. (...) οἱδὲ εἶπον διθύραμβα τὰ ἔχοντα ἐρωτήσεις καὶ ἀποκρίσεις.)

corurile tragice și acea „formă a liricii corale antice grecești legată de cultul dionisiac[39], care comportă anumite elemente spectaculare și este în strânsă relație cu tragedia."[40], anume ditirambul[41]. Acesta însă „nu a fost nicicând dialogic, satiresc sau tragic, (...) ci narativ"[42].

Ditirambul este *pattern*-ul cântecelor amebeice compuse ca succesiune de intervenții cântate, fiecare poet reluând sau răspunzând provocării lansate de ultimul vers al celuilalt în cadrul unei întreceri poetice. Caracterul de competiție (ἀγών) este tipic pentru cultura arhaică greacă. Ambivalent, termenul înseamnă încă de la Homer, *Iliada,* VII, 298 și *Odiseea,* VIII, 200: „reuniune, ansamblu", dar și loc de desfășurare a acesteia sau *Iliada,* XXIII, 258 și *Odiseea,* VIII, 260: „reuniune publică cu prilejul unei întreceri", fiind elocvent pentru caracterul performativ al acestei culturi, după cum vom vedea. După Homer, termenul este folosit cu sensul de „luptă, confruntare" (Eschil, *Purtătoarele de prinoase,* v. 584), în sens juridic, de proces (Eschil, *Eumenidele,* vv. 677 și 744), iar mai târziu, de pildă, la Plutarch, *Viața lui Demostene,* 22, 5, cu sensul de „acțiune dramatică."

Platon îl consideră reprezentativ pentru poezia expozitivă[43]: atât ditirambul, cât și tragedia au ca subiect evenimente mitice sau eroice, însă ditirambul le narează, iar tragedia le reprezintă.[44] De altfel, acesta împarte discursul poetic în funcție de eul narativ: discurs la persoana a treia („narațiune simplă"), discurs la persoana întâi și a doua, de tip dramatic – dialogic („narațiune mimetică") și „narațiune mixtă", care

---

39 Vezi Euripide, *Baccantele,* v. 526.

40 Articolul „Ditirambo", semnat de G. A. Privitera, *Enciclopedia dello Spettacolo,* IV, Le Maschere, Roma, 1957, c. 769. În privința tradiției antice a ditirambului, vezi textul de sinteză al lui Proclus, *Biblioteca lui Photius,* V, 319b-320a-b, care subliniază legătura dintre ditiramb ca epitet divin al lui Dionisos (vezi etimologia cuvântului) și ditiramb ca un cânt dedicat zeului. (G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche,* ed. cit., pp. 175–176)

41 Se referă la cel «literar», care din 509 î.Cr. a fost inclus în întrecerile dramatice și al cărui inventator, potrivit lui Aristotel, ar fi fost Arion. Vezi G. Cerri, „Rapporto di affinità e opposizione con l'*epos*", *Lo spazio letterario della Grecia antica,* I, tomul 1, G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza (ed.), Salerno Editrice, Roma, 1996, pp. 312–313: „(…) non è utile il confronto con il ditirambo, considerato in quale che sia delle *molteplici forme che assunse nelle varie epoche e nelle diverse località del mondo greco.*" (sublinierea noastră)

42 G. A. Privitera, „Origini della tragedia e ruolo del ditirambo", *Studi italiani di filologia classica,* vol. IX, fasc. 2, 1991, p. 187.

43 Platon, *Republica,* III, 394b–c, ed. cit., p. 293.

44 De altfel, Platon se întreabă în continuare, ibid.: „Este narațiunea numai narațiune, sau este ea imitație, sau amândouă la un loc?"

le reunește pe cele două[45], așa cum se poate observa atât în cele două poeme homerice, *Iliada* și *Odiseea,* cât și în cele mai vechi tragedii păstrate ale lui Eschil, *Perșii* și *Cei șapte împotriva Tebei,* păstrând diferența specifică dintre discursul dramatic și cel epic.[46]

Parte a unui fenomen de recepție mai amplu ale cărui documente nu ne-au parvenit, *Poetica,* datată în 330 î.Cr. și cele două cărți ale *Republicii,* scrise între 390 și 360 î.Cr., sunt o reflecție estetică, psiho-morfo-sintactică asupra genului tragic[47], respectiv un monolog critic cu privire la implicațiile etice ale modelului oferit de teatrul vremii[48], un teatru văzut fie ca parte a spiritului timpului, fie ca factor covârșitor de influență, tacit admisă de societate, revitalizat în mod paradoxal în 386 î. Cr., prin repertorizarea tragediilor celor trei clasici în cadrul competiției Marilor Dionisii, fapt cu consecințe multiple atât asupra dezvoltării „elementului scenic", anume a artei actorului și a scenografiei, cât și a circulației textelor celor trei autori tragici, care, prin decretul din timpul guvernării lui Licurg (circa 330 î.Cr.), aveau să intre în patrimoniul statului.

---

45 Despre aspectul formal al poeziei, Platon, *Republica* III, 392e6–398b, mai ales 394b4–6. În *Republica* X, 607a, Platon afirmă, de altfel: „Homer este cel mai mare și primul dintre tragici". În *Republica* X, 603b: „Arta auzului pe care o numim poezie."

46 Aristotel s-a dedicat confruntării analitice a epicii cu tragedia nu numai în *Poetica,* dar și în *Statul atenian.* (Aristotel, *Statul atenian* VIII, 1340a12 și 1341b32, Șt. Bezdechi (trad.), Agora, Iași, 1992)

47 Elementele de pragmatică implicită descrise de Aristotel ca „înrâurire" asupra spectatorului sunt numai o consecință a «cuvântului poetic», nu țin cont de medierea de neignorat a scenei (așa-numitul „cuvânt scenic").

48 A. E. Havelock, *Preface to Plato,* ed. cit, p. 13: „un atac la educația vremii", căci teatrul, situat în directa descendență a poeziei epice, era pentru Platon, un model «viu», de urmat, nu un prilej critic. Vezi și observația lui W. B. Stanford, *Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice,* B. Blackwell, Oxford, 1936, p. 4: „Unfortunately for literature Plato preferred ethics to art and he was the logician and scientist who first codified the laws of literary criticism."

TEXTUL TRAGEDIEI

Textele tragicilor ne-au parvenit atât ca «transcrieri» în vederea multiplicării, cât și ca refaceri de conținut *post spectaculum.*

Manuscrisele tragice din secolul V î.Cr. au suferit mai multe alterări în primul secol al existenței lor decât în următoarele douăzeci și trei[1], căci popularitatea a însemnat atât multiplicare, cât și intervenție la nivel textual.[2] Ca gen dramatic, tragedia atinsese la sfârșitul secolului VI î.Cr. un anumit grad de stabilitate, autonomie și literaritate[3]. Epigenes din Siciona a fost primul poet tragic (secolul VII î.Cr.), iar Thespis (a doua jumătate a secolului VI î.Cr.) al șaisprezecelea în ordine cronologică[4], ceea ce presupune cel puțin un secol de continuitate.

Vreme îndelungată după introducerea alfabetului ionic în Atica, între jumătatea secolului IX și jumătatea secolului VIII î.Cr., „scrierea a fost instrumentul administrației, nu al civilizației"[5]. Cu toate acestea, „nici una dintre inscripțiile grecești care

---

1 E. Csapo – W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama,* Michigan U. P., Ann Arbor, 1994, p. 1: „The transmited text of Aeschylus inspires so little confidence that at least ten percent has been condemned by one editor or another."

2 W. Steidle, *Studien zum antiken Drama unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels,* W. Fink, München, 1968, pp. 9–11, afirmă că manuscrisele lui Sofocle și Euripide au fost multiplicate și în vederea unui uz bibliofil, în afara celui scenic, probabil ca urmare a răspândirii obiceiului lecturii private, dar și a dezvoltării artei actorului, mai ales spre sfârșitul secolului V î.Cr. De pildă, R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia,* Cambridge U. P., 2009, p. 338, notele 1 și 2: „For example, the earliest manuscripts originally indicated only that there is a change of speaker (paràgraphos in the left-hand margin below the line in question, dikolon or space within the line), but not who the speakers are."

3 Vezi, de pildă, F. Dupont, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin,* La Découverte, Paris, 1998, pp. 65–118; Ch. Segal, „Tragédie, oralité, écriture", *Poétique,* vol. 50, 1982, pp. 131–154. Vezi și J. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte,* II, A. Kröner, Leipzig, 1929, p. 266, tragedia fiind considerată: „Teil eines hochwichtigen Kultus des Polis."

4 Vezi articolele omonime din lexiconul *Suda.* (www.stoa.org)

5 L. Hamilton Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece,* Oxford U. P., 1961, p. 21. De asemenea, P. Léveque, *Aventura greacă,* I, Meridiane, București, 1987, p. 85. Vezi și I. H. Metuzals, *Early Indications of the Rise of the Individual in Archaic Greece* (disertație) Ottawa University, Ontario, 1986, p. 21 și nota 33: „Although advancements in trade seem to be the most reasonable assumption for adopting a writing system."

s-au păstrat nu are de a face cu comerțul”[6], deși acesta pare să fi fost factorul care a dus la adoptarea alfabetului. Cele mai vechi documente păstrate, datate în secolul VIII î.Cr., erau înscrisuri în hexametri, care atestă, prin urmare, forme de „comunicare poetică”.[7]

La începutul secolului V î.Cr. însă, lectura nu era încă o practică curentă[8]. Regularitatea cu care se desfășurau festivalurile în teritoriile locuite de greci, ca și reuniunile mai restrânse, conviviale, erau tot atâtea ocazii de performance poetice, modalitate prin excelență de promovare și consum de poezie.

Comerțul de carte nu exista în perioada în care Eschil a fost activ (499–456 î.Cr.), fiind incipient de-a lungul carierei lui Euripide, în a doua jumătate a secolului V î.Cr., și înflorind numai în ultimul deceniu al secolului.[9]

Suportul era la acea vreme papiric, greu de mânuit, friabil și scump[10]. Orice revenire asupra celor scrise era imposibil de corectat altfel decât prin răzuire.[11] Dimensiunile standard erau abia suficiente pentru cele mai bine de o mie de versuri ale

6 A. M. Snodgrass, *Archaic Greece: The Age of Experiment*, Dent, London, 1980, p. 82.

7 I. H. Metuzals, *Early Indications of the Rise of the Individual in Archaic Greece*, ed. cit., p. 22: „And since a striking proportion of the earliest alphabetic inscriptions on pottery is in fact written in verse' – in perfect hexameter, as observed by Jeffery and Wade-Gery – it constitutes the material evidence for such a view.”, i.e. „poetic communication”, cum o numește A. M. Snodgrass, *Archaic Greece: The Age of Experiment*, ed. cit., p. 83.

8 Aristofan ironizează în *Norii* (423 î.Cr.), vv. 1370–1372 și în *Broaștele* (405 î.Cr.), vv. 52–55 și 1000–1016 recitarea de versuri tragice, care se răspândiseră în context privat sau convivial și prin citarea orală de fragmente devenite populare.

9 La începutul secolul IV î.Cr., Xenofon, *Anabasis* VII, 15, 14, menționează în descrierea scenei unui naufragiu, printre alte obiecte, πολλαὶ βίβλοι γεγραμμέναι, literalmente, „numeroși papiri scriși (cu înscrisuri)”, eșuați pe malul Mării Traciei, ceea ce presupune existența unei încărcături comerciale, prin urmare, a unui comerț mai mult sau mai puțin intens de carte.

10 Scrierile grecești sunt fixate pe suport papiric numai începând cu secolul VI î.Cr. (C. Giarratan, „La critica del testo”, în *Introduzione allo studio della filologia classica*, II, Marzorati, Milano, 1973, p. 674) Până în secolul III î.Cr., textele grecești erau redactate sub forma *scriptio continua.* Punctuația a fost introdusă tot în perioada elenistică de filologii școlii alexandrine, de aceea scrierile pe suport papiric puteau fi greu de descifrat în absența unui contact prealabil cu textul cântat sau recitat.

11 Mijloacele chimice de ștergere afectează integritatea suportului.

unei tragedii[12], absența indicațiilor scenice pe care astăzi le numim didascalii[13] putând fi justificată de economisirea de foaie papirică. Pentru eventualele adnotări din timpul repetițiilor erau mai la îndemână, presupunem, tăblițele de argilă, ieftine, practice, dar perisabile.

Indicațiile și observațiile se puteau demonstra utile în procesul de îmbunătățire a spectacolului[14], deși în secolul V î.Cr., cazurile în care o tragedie era reluată pe o altă scenă erau rare.[15]

Nici în cazul tragediilor care nu fuseseră scrise pentru scena teatrului lui Dionisos din Atena[16], manuscrisele de secol V î.Cr. nu includeau indicații scenice, ceea ce denotă o practică de redactare axată exclusiv pe textul dramatic.

Prin urmare, papirul conținea numai textul tragic, determinat de coeziunea metrică. Intervențiile personajelor erau marcate cu o linie orizontală (*parágraphos*) care sublinia primul cuvânt al replicii până la limita stângă a foii.[17]

Odată reprezentată la Marile Dionisii, o tragedie nu putea reintra în competiție. Interdicția reluării a încetat după moartea lui Eschil prin decretul arhontelui Kallias

---

12 Dimensiunile standard se referă la 25–45 rânduri de *scriptio continua,* dispuse în coloane de text de 20–25 cm înălțime, care se succedau pe lungime. Se fabricau și papiri a căror lungime depășea 10 m (L. D. Reynolds – N. G. Wilson, *Scribes and Scholars, A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature,* Clarendon Press, Oxford, 1991, p. 2). Se presupune că în cadrul repetițiilor se utilizau papiri ușor de mânuit.

13 Termenul se referea, la origine, la instruirea corurilor. Vezi *supra,* p. 16.

14 Din toate mărturiile care atestă modificări ale textelor inițiale reiese clar că se intervenea în text numai în vederea reluării lui pe scenă: „(…) in addition to the reentry of ‚revised' plays at the Dionysia and Lenaea, we hear, by the early 5th c. B.C. of the reperformance of plays of the smaller festivals of the Rural Dionysia." (E. Csapo – W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama,* ed. cit., p. 4) Vezi, de pildă, un manuscris al tragediei *Hippolit* a lui Euripide, montată în 428 î.Cr., care este a doua variantă modificată pentru scenă, reprodus ibid., p. 5.

15 Se presupune, pe baza unui fragment de papirus (P. Oxyrh. fr. 6) și a *Vita Aeschyli,* 43–46, (*Vitarum scriptores Graeci minores,* A. Westermann (ed.), Braunschweig, 1845, p. 119) că *Perșii* a fost montată la cererea lui Hieron, și la Siracuza, în Sicilia, în timpul sejurului lui Eschil (471–469 î.Cr.), dar nu se cunosc condițiile reprezentației. Vezi și comentariul la Aristofan, *Broaștele,* v. 1028 (*Scholia graeca in Aristophanem,* ed. cit., p. 304, 6–7)

16 Vezi exemplele enumerate *infra,* «Triada bizantină».

17 Vezi și L. D. Reynolds – N. G. Wilson, *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature,* ed. cit., p. 4: „In dramatic texts throughout antiquity changes of speaker were not indicated with the precision now thought necessary; it was enough to write a horizontal stroke at the beginning of a line, or two points one above the other, like the modern English colon, for changes elsewhere; the names of the characters were frequently omitted."

(406–405 î.Cr.) care permitea repunerea în scenă exclusiv a textelor sale în cadrul festivalurilor ateniene, Dionisiile urbane și Leneele[18], corul fiind garantat poetului-regizor (διδάσκαλος) care își declara intenția de a pune în scenă o piesă eschiliană.[19]

Din 386 î.Cr., alături de noile texte intrate în competițiile Marilor Dionisii, era prevăzută câte o reluare a unei tragedii clasice, Euripide fiind cel mai revizitat[20], urmat de Sofocle. Despre piesele lui Eschil nu s-au păstrat mărturii de reluări după secolul V î.Cr.[21] Mai mult, „(...) papirii care s-au păstrat nu conțin nici un comentariu vechi la tragediile lui Eschil – cum este și cazul lui Sofocle –, ceea ce se datorează mai ales hazardului și interesului în declin arătat poetului după perioada elenistică."[22]

De reformele din perioada de guvernare a lui Licurg (338–326 î.Cr.) sunt legate atât lucrările de resistematizare în piatră a Teatrului lui Dionisos[23], cât și propunerea de selectare și de salvgardare numai a manuscriselor celor trei tragici, măsura fiind menită să frâneze inclusiv tendința de revizuire de către actori[24]: „(Licurg) înaintă și

---

18 Potrivit unui comentariu la Aristofan, *Acharnienii,* v. 10, *Scholia graeca in Aristophanem,* ed. cit., p. 2, 27–32: ((...) ἐτελεύτησε γὰρ ἐπὶ ἄρχοντος Καλλίου τοῦ μετὰ Μνησίθεον τούτων πρότερον ἐνιαυτῷ.) τιμῆς δὲ μεγίστης ἔτυχε παρὰ Ἀθηναίος ὁ Αἰσχύλος καὶ μόνου αὐτοῦ τὰ δρᾶματα ψηφίσματι κοινῷ καὶ μετὰ θάνατον ἐδιδάσκετο.

19 Vezi afirmația lui Quintilian, *Institutio Oratoria* 10, 1, 66, cu privire la piesele revizuite ale lui Eschil: „Correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenieninses permiserunt." („Atenienii încredințară tragediile lui poeților care i-au urmat pentru a le *corecta* și pune în scenă în concursuri") (sublinierea noastră) Corectura se referă la revenirea la textul nealterat, dar fără a preciza perioada – probabil între arhontatul lui Kallias și guvernarea lui Licurg – sau ce anume fusese alterat și de către cine. Vezi *infra* cu privire la interpolări și modificările operate cu ocazia reluărilor.

20 Un fragment de inscripție datat, se presupune, la jumătatea secolului III î.Cr., cu referire la trei ani consecutivi din secolul IV î.Cr. (341–339), în care reluări ale *Ifigenia* și *Oreste* ale lui Euripide însoțesc producțiile noi. (*Inscriptiones Atticae,* vol. II, pars altera, U. Koehler (ed.), G. Reimer, Berlin, 1883, nr. 973, pp. 397–398)

21 D. Kovacs, „Text and Transmission", *A Companion to Greek Tragedy,* J. Gregory (ed.), Blackwell Publishing, 2005, p. 381.

22 M. Ercoles, „Aeschylus' scholia and the hypomnematic tradition", *Trends in Classics,* F. Montanari – A. Rengakos, W. De Gruyter, Berlin, vol. 6, nr. 1, 2014, p. 93. „Vechi" sunt numite cele de dată elenistică și romană.

23 J. Engels, „Zur Stellung Lykurgus und zur Aussagekraft seines Militär- und Bauprogramms für die Demokratie vor 322 v. Chr.", *Ancient Society,* vol. 23, 1992, pp. 5–18 și 26–28.

24 H. Weil, „Des traces de remaniement dans les drames d'Eschyle", *Revue des études grecques,* vol. 32, nr. 2, 1891, p. 120, consideră că măsura lui Licurg nu numai că venea prea târziu, textele fiind deja alterate în cursul practicii scenice, dar nici nu se putea demonstra absolut

anumite legi, cum este cea cu privire la actorii de comedie, de a organiza în teatru o întrecere în timpul sărbătorii Oalelor[25], lucru nepermis înainte, al cărei câștigător să fie admis la (Marile Dionisii sau Dionisiile din cetate – n. n.) urbane. Restaură (astfel) întrecerea ieșită din uz[26]. Apoi, cea (care prevedea) ridicarea de statui de bronz poeților Eschil, Sofocle și Euripide și păstrarea tragediile acestora de către magistrați în cadrul avutului obștesc. Precum și cea (potrivit căreia) responsabilul cu registrul statului trebuie să le compare cu cele care sunt interpretate pe scenă, căci nu este permis ca acestea să fie interpretate în alt fel."[27]

---

eficace: „Il faut croire que la mesure ordonnée par Lycurgue vint trop tard pour réparer le mal qui était déjà fait et qu'elle n'empêcha pas absolument le renouvelement des abus qu'elle voulait prévenir."

25 Sărbătoarea, dedicată morților, avea loc a treia și ultima zi a Anthesteriilor, în care Hermes Chtonios primea ofrandele în vase de lut. (W. Fauth, „Anthesteria", în *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike,* I, München, 1979, cc. 372–374.)

26 Potrivit H. J. Mette, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland,* W. de Gruyter, Berlin – New York, 1977, III A3, p. 93, anul poate fi 329/328 î.Cr..

27 Plutarch, *Moralia,* II, *Vitae decem oratorum, Licurg,* VII, 10–11 (841f-842a Estienne), F. Deubner (ed.), Firmin-Didot, Paris, 1841, pp. 1025–1026: εἰσήνεγκε δὲ καὶ νόμους:, τὸν μὲν περὶ τῶν κωμῳδῶν, ἀγῶνα τοῖς Χύτροις ἐπιτελεῖν ἐφάμιλλον ἐν τῷ θεάτρῳ καὶ τὸν νικήσαντα εἰς ἄστυ καταλέγεσθαι πρότερον οὐκ ἐξόν, ἀναλαμβάνων τὸν ἀγῶνα ἐκλελοιπότα: τὸν δέ, ὡς χαλκᾶς εἰκόνας ἀναθεῖναι τῶν ποιητῶν, Αἰσχύλου Σοφοκλέους Εὐριπίδου, καὶ τὰς τραγῳδίας αὐτῶν ἐν κοινῷ γραψαμένους φυλάττειν καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα παραναγινώσκειν τοῖς ὑποκρινομένοις: οὐκ ἐξεῖναι γὰρ παρ᾽ αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι. Textul nu este numai o mărturie târzie, databilă după secolul II d.Cr., ci și surprinzător de controversat, pasajul subliniat fiind tradus în diferitele ediții moderne pe baza unui acord în gen inexistent τὰς τραγῳδίας αὐτῶν (...) γραψαμένους ca „tragediile transcrise sau copiate ale acestora", ca în ediția citată a lui Deubner, ibid.: „eorumque tragoediae exscriptae", cea italiană, Plutarch, *Moralia,* E. Lelli – G. Pisani (ed. bilingvă îngrijită și coord.), Bompiani, Milano, 2017, p. 1611: „di trascrivere le loro tragedie" sau ediția engleză, *Moralia,* X, H. N. Fowler (trad.), London-Harvard U. P., 1960, p. 401: „that their tragedies be written out", deși construcția infinitivală cu acuzativul γραψαμένους φυλάττειν înseamnă a fi păstrate, luate în custodie de către magistrați (în Atena clasică, οἱ γραψάμενοι (Lidell – Scott, ed. cit., „prosecutors"), în ale căror atribuții intra și urmărirea celor care comiteau delicte din sfera afacerilor publice (γραψαί), potrivit J. Gaudemet, *Les institutions de l'Antiquité,* Montchrestien, Paris, 1972, p. 80) se sustrage oricărui dubiu și afirmă în mod implicit existența unor cópii agreate de stat, după cum susține Plutarch în continuare prin utilizarea verbului παραναγινώσκειν, o formă târzie, cu dativul (τοῖς ὑποκρινομένοις) cu sensul: a compara între două sau mai multe documente, aici cele utilizate pentru reprezentațiile în teatru. *Metroon,* arhiva statului atenian, înființată între 409 și 405 î.Cr. în *agora* (R. E. Wycherley, *The Stones of Athen*s, Princeton U.

Decretul său intra în cadrul larg al măsurilor de îmbogățire, prezervare, dar și triere a patrimoniului cultural atenian, fiind o primă inițiativă de «canonizare» a tragediei[28], dar nu în sensul așa-numitei triade «canonice», care se referă la selecția pieselor celor trei tragici din rațiuni care au ținut fie de suport, fie de gustul pedagogic sau de cel public, fie de toate trei aspectele la un loc.

Principalele intervenții în textele tragice stau sub semnul practicii scenice, aparținând fie unor poeți-regizori, fie unor actori-regizori[29], căci majoritatea sunt fie cazuri de accentuare a emfazei reluate în mod nepotrivit în alte locuri (după modelul versului 1324 din *Medeea,* emfaza este marcată și în versul 468; în *Oreste,* cea din versurile 625–626 se reflectă în versurile 536–537), fie interpolări minore în vederea accentuării patosului (*Medeea,* vv. 1233–1235; *Hippolit,* vv. 871–873) sau consistente, cum este cazul finalului *Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 861–1077, în ideea stabilirii unei continuități cu intriga *Antigonei* lui Sofocle[30], cu scopul de a insera reflecții și aluzii

---

P., 1978, p. 52), putea fi instituția care să le păstreze. Cf. discuția, care suscită cel puțin nedumerire în lumina celor de mai sus, a lui L. Battezzato, „I viaggi dei testi", în *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca,* L. Battezzato (ed.), A. M. Hakkert, Amsterdam, 2003, pp. 10–13.

28 Vezi și observația cu privire la limitele acestei măsuri și la ponderea culturii orale, neoficiale, în transmiterea manuscriselor tragice, a lui D. Kovacs, „Text and Transmission", în *A Companion to Greek Tragedy,* J. Gregory (ed.), Blackwell Publishing, 2005, pp. 380–381: „But even if these archival copies existed, most of the copies that circulated in the fourth century and later probably derived from other sources: actors might have lent their copies to interested persons or even participated in the mass production of copies by reciting their lines to a whole group of copyists." și la p. 383: „But even if we take this more optimistic view of the sources of Lycurgus' copy, corrupt and interpolated copies of plays would have circulated from the fourth century onward, with considerable capacity to influence the text in later centuries. And well-intentioned though Lycurgus' measure was, it is obvious that *it would have been only temporarily effective,* if at all, against actors' interpolations." (sublinierea noastră)

29 Vezi, de pildă, E. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theatre,* Blackwell Publishing, 2010, p. x: „The star system that began to shape the acting profession from as early as the last two decades of the fifth century BC."

30 Interpolatorul, un poet–regizor de la sfârșitul secolului V î.Cr., contraface textul lui Eschil nu numai din rațiuni de impact la public. Completează cu mai bine de 200 de versuri finalul *Cei șapte împotriva Tebei* în vederea punerii în scenă. Din perspectiva unei analize intertextuale, interpolarea poate induce în eroare cititorul neavizat, care l-ar situa pe Eschil în ascendența lui Sofocle în ceea ce privește intriga *Antigonei.* Inițiativa interpolatorului de a racorda un text vechi la realitățile instituționale contemporane lui în vederea transmiterii unui nou mesaj este similară, ca intenție, sancționării prezentului politic specifică vechii

la evenimentele politice contemporane (*Oreste,* vv. 907–913) sau de a extinde anumite părți ale desfășurării acțiunii considerate insuficient exploatate de autor (*Andromaca,* vv. 334–351 și 668–77 sau *Fenicienele,* vv. 1104–1140).[31]

Revenind la manuscrise, Aristotel și școala sa din Lykeion au avut contribuția lor în colectarea[32] și clasificarea acestora, în spiritul abordării lor în diacronie, de pe poziții critice, estetice și incipient filologice, textele *Poeticii* și ale *Retoricii,* singurele complet păstrate de acest fel, fiind o dovadă în acest sens, alături de cel al *Didascaliilor* menționate, din păcate, pierdut.

Școala de la Alexandria reprezintă următoarea etapă în istoria textelor tragice, decisivă pentru restaurarea și conservarea lor selectivă[33]. Obiceiul de a prefața un text dramatic, în specie, tragedie, cu o ὑπόθεσις (*hypothesis),* datează de atunci, deși

comedii, reprezentată de Aristofan. Maniera creativă de modificare a finalului tragediei nu numai că alterează integritatea piesei, dar îi distorsionează mesajul, fiind un caz de recepție abuzivă. Vezi *infra,* p. 111, nota 281 cu privire la data instituirii comisiei de *probouloi* menționată în interpolare.

31 D. L. Page, *Actor's Interpolations in Greek Tragedy,* Oxford U. P., 1934, p. 2 și M. D. Reeve, „Interpolation in Greek Tragedy", I, *Greek, Roman and Byzantine Studies,* vol. 13, nr. 3, 1972, pp. 247–265. Cf. opinia contrară, potrivit căreia interpolările nu aparțin actorilor, ci celor implicați în procesul de transmitere a textelor, în R. Hamilton, „Objective Evidence for Actors' Interpolation in Greek Tragedy", *Greek, Roman and Byzantine Studies,* vol. 15, 1974, pp. 387–402, mai ales p. 401.

32 Despre biblioteca școlii lui Aristotel, transmisă lui Theofrast, apoi lui Neleus din Skepsis, vezi Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor,* V, 52, ed. cit., p. 183 și precizările lui Strabon, *Geografia,* XIII, 1, 54, F. Vanț – Ștef (trad., notițe introd., note și indice), III, Ed. Științifică, București, 1983, p. 193, care susține că inițiativa de colectare și păstrare de manuscrise a lui Aristotel a constituit un model pentru Ptolemeu Filadelful în fondarea «Muzeului» și a Bibliotecii alexandrine la sfârșitul secolului III î.Cr. (circa 280 î.Cr.). Pionieratul în constituirea unor fonduri de manuscrise aparține însă unor tirani luminați din secolul VI î.Cr.: Pisistratos atenianul și Polycrates din Samos.

33 Titlurile textelor cunoscute, dar care nu parveniseră filologilor «Muzeului» din Alexandria au fost inventariate de Callimach din Cyrene (seclul IV-III î. Cr.) în compendiul său bibliografic Ῥίνακες (*Pinakes*), în timp ce textele considerate neautentice au fost eliminate. Dacă de-a lungul timpului s-au descoperit sau se descoperă fragmente ale unor texte tragice care nu își află un corespondent în tradiție, acestea pot proveni din alte surse, care au circulat pe alte canale decât cel oficializat de filologii alexandrini. (Vezi și L. Canfora, *Il copista come autore,* Sellerio, Palermo, 2002, p. 88: „Quello che è rimasto a noi non proviene dunque dai tesori dei grandi centri – i più bersagliati – ma piuttosto dai ‚margini'.", care susține că proveniența exemplarelor rare sau unice erau surse sau colecții private)

nu știm dacă la origine, editorul unora dintre ele, Aristofan din Bizanț[34], le atașa textului tragediei sau le insera în comentariile aferente ὑπομνήμνατα (*hypomemnata*). Aceste scurte prefețe se regăsesc astăzi în toate edițiile tragediilor, menționând locul de desfășurare a acțiunii, numele personajelor, tratarea subiectului de către alți autori, data producției și celelalte piese produse de autor în anul respectiv, precum și premiul obținut alături de numele concurenților premiați.[35]

După 250 î.Cr., când are loc schimbarea de suport, trecerea de la papirus la codex, numărul tragediilor lui Eschil[36] și Sofocle se reduce la șapte, iar în cazul lui Euripide la zece[37]. La această nouă selecție a contribuit poate noul format, care permitea legarea unui anumit număr de foi de pergament, moda timpului sau criterii pedagogice. Manuscrisele ajung în Bizanț, unde cunosc un alt proces de recopiere în secolul IX.[38]

Scholia, comentariile în marginea textelor[39], care s-au păstrat datează din această fază de copiere. Conțin de multe ori informații paratextuale cu privire la jocul și aspectul actorilor, care nu pot fi însă considerate altfel decât documente ale timpului

---

[34] Unele dintre comentariile sale s-au păstrat în unele *scholia* la Euripide, dintre care presupunerea eronată cu privire la folosirea unei platforme cu roți ἐκκύκλημα (*ekkúklema*) în *Hippolit,* v. 171, în cazul intrării în scenă a Fedrei. (E. Csapo – J. W. Slater, *The Context of Ancient Drama,* ed. cit., p. 258)

[35] D. Kovacs, „Text and Transmission", *A Companion to Greek Tragedy,* ed. cit., p. 385.

[36] *Prometeu înlănțuit* îi este atribuită lui Eschil. Data compunerii nu se cunoaște.

[37] *Rhesus* îi este atribuită lui Euripide.

[38] Deși selecția canonică alexandrină s-a impus ca tradițională, în secolul XIII mai are loc o selecție a câte trei piese alese din Eschil și Sofocle, la care se adaugă integrala celor zece ale lui Euripide, așa-numita «triadă bizantină», probabil cu scopuri didactice (vezi L. D. Reynolds – N. G. Wilson, *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature,* ed. cit., p. 53: „ (…) the reduction of the set books to the number of three is more probably a feature of the revised curriculum of late Byzantine schools.") În secolul XIV, Demetrius Triclinius editează piesele lui Eschil, Sofocle și nouă dintre piesele lui Euripide descoperite într-un manuscris florentin contemporan. Acestea erau copiate în ordine alfabetică, potrivit obiceiului alexandrin, dar necomentate, lui Triclinius datorându-i-se comentariile la *Elena, Electra, Heracle, Heraclizii, Rugătoarele, Ion, Ifigenia în Taurida, Ifigenia în Aulis* și *Ciclopii,* de care dispunem în prezent, editate de O. L. Smith, *The Recensions of Demetrius Tricilinius,* I-III, Brill, Leiden, 1975.

[39] *Scholia recentiora* sunt cele de dată bizantină. Au fost denumite astfel, după inițiativa lui A. Boeckh, spre a fi deosebite de *scholia vetera,* cum sunt cele mai vechi păstrate, la Homer (din secolul V î.Cr.), care fuseseră consemnate separat, nu în marginea textelor. Un *scholium* are rolul de a lămuri aspecte obscure sau dificile ale textului, în vederea unei mai bune comprehensiuni (cuvinte rare glossate, probleme de metrică, reluări sau trimiteri la diferiți autori).

lor[40], în timp ce comentariile mai vechi sunt de natură filologică. Ceea ce ne permite să presupunem că la Constantinopol, spectacolele de repertoriu clasic aveau un public care le prețuia.

Pentru a exemplifica, avem la dispoziție unele *scholia* la tragici și la piesele lui Aristofan: comentatorul putea nota exprimarea emoțiilor: mânia (comentariu la Aristofan, *Păsările,* v. 167: ὀργή), teama (comentariu la *Broaștele,* v. 286), bucuria (comentariu la *Păsările,* v. 1342a: ἡδονή); a atitudinii, cum este surpriza (comentariu la *Broaștele,* v. 51a: θαυμάζειν), indignarea (comentariu la Euripide, *Fenicienele,* v. 550: σχετλιασμός), ironia cu toate nuanțele ei (la *Hecuba,* v. 26: ἐν εἰρωνείᾳ, ἐν ἤθει, κατὰ ἀντίφρασιν), sarcasmul (la *Păsările,* v. 1009a: σαρκασμός); a intensității: strigăte (la Eschil, *Agamemnon,* v. 22b: ἀνακράζειν), urlete (la Sofocle, *Aiax,* v. 334a: κυνικώτερον βαΰζειν), voce pătrunzătoare (la *Păsările,* v. 227c: ὀξυτόνος τῇ φωνῇ)[41].

În unele cazuri însă, poziția actorilor este implicit indicată de text, cum precizează comentariul la Euripide, *Hecuba,* v. 736: „(...) ceea ce (faptul că Hecuba îi întoarce spatele – n.n.) este evident din spusele lui Agamemnon*:* «De ce îți întorci fața de la mine?»"[42]

Alte *scholia* se referă la acțiunile tacite ale personajelor, cum este scena în care Hefaistos își spune replica în timp ce îl înlănțuie pe Prometeu (Eschil, *Prometeu înlănțuit,* v. 57a) sau la poziția sau distanța dintre personaje, cum este comentariul la Sofocle, *Oedip la Colonos,* v. 163, cu privire la distanța dintre Oedip și Cor[43], ceea ce presupune că scholiastul avea ca referință o reprezentație la care a asistat.

---

[40] Vezi paranteza surprinzătoare a lui R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia,* ed. cit., p. 338, nota 2: „Even if they are sometimes 'mistaken' (sc. *with respect to the original staging*), they can nevertheless be of importance because they show how the passage was understood at some point in the history of scholarship." (sublinierea noastră) Nu numai că nu se poate pune problema unei comparații, căci nu s-au păstrat documente cu privire la „punerea în scenă originală", premiera unei piese, dar termenul „original" nu se justifică nici în cazul montărilor contemporane, premiera neputând fi considerată „originală" în raport cu o reprezentare succesivă care poate suferi modificări și care rămâne „originală" ca produs al unei viziuni regizorale și al unei echipe de actori.

[41] W. G. Rutherford, *Scholia aristophanica in the Codex Ravennas,* Macmillan, London, 1896, pp. 97–179 *apud* R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work,* ed. cit., p. 350, notele 49, 50, 53.

[42] *Scholia in Euripidem,* I, E. Schwartz (ed.), G. Reimer, Berlin, 1887, p. 63: δῆλον δὲ ἐξ ὧν δ᾽Ἀγαμέμνων πρὸς αὔτην λέγει: τί μοι προσώπῳ νῶτον.

[43] Ibid., p. 352.

Comentariul la Sofocle, *Aiax,* v. 346a, potrivit căruia Aiax este pe scenă „plin de sânge” sau la Aristofan, *Acharnienii,* v. 412, potrivit căruia Euripide apare costumat cu „zdrențe” sau la Eschil, *Eumenidele,* v. 250, care notează că Eriniile nu erau înaripate, sau în sfârșit, comentariul la *Viespile,* v. 224a, care descrie costumul prevăzut cu ace al Corului[44], sunt toate adnotări cu referire la scena timpului și variază de la un manuscris la altul, de la un comentator la altul.

În ceea ce privește decorurile, acestea fac obiectul interesului comentatorilor numai în măsura în care înlesnesc înțelegerea textului.[45] Un comentariu la Euripide, *Hippolit,* v. 3, descrie scena cu care se deschide piesa, în care Afrodita este flancată de două statui ale lui Eros, una a răzbunării (τιμωρία), cealaltă a generozității (δωρεά). Într-un comentariu la Aristofan, *Pacea,* v. 224, este menționată o peșteră, iar un comentariu la *Viespile,* v. 68 face referire la un personaj așezat pe platforma unei structuri de decor.[46]

Angrenajele scenice cum sunt platforma cu roți, *ekkúklema*[47], angrenajul de tip macara, μηχανή (*mekhané*), menționat într-unul din rarele comentarii la *Prometeu înlănțuit,* v. 128a/b și 284a/b, atribuit lui Eschil, cu privire la intrarea în scenă a Oceanidelor, respectiv a lui Oceanus[48], sau controversatul dispozitiv de provocat „tunete” din *scholium*-ul la Aristofan, *Norii,* v. 292b (βροντέων)[49], au trezit interesul comentatorilor, care au încercat să lămurească ambiguitatea exprimării sau a unei intrări în scenă.

---

44 Am citat unele exemple reproduse de R. Nünlist, ibid., p. 355.

45 Cf. afirmația lui R. Nünlist, ibid., p. 356: „Given that virtually every other aspect is better documented than décor, it is unlikely that the hazards of textual transmission are to be held responsible for this gap. It is more likely that scholars did not consider the décor very important for a proper understanding of the play in question. This could be an indication that *the décor was in fact of limited importance.*” (sublinierea noastră) Nu credem că este o problemă de „importanță” a decorului, cât de relevanță în raport cu textul adnotat. Ca aspect care ține de montare, nu de text, decorurile nu intrau în sfera de interes a scholiaștilor, căci fiecare montare în parte depindea de alegerile celor responsabili, regizorii-actori. Textul se limita la specificarea locului de desfășurare a acțiunii coerent cu acțiunea dramatică și identitatea personajelor.

46 Comentariile sunt reproduse după R. Nünlist, ibid.

47 Vezi *supra,* p. 28, nota 34, ; apoi nota 48: *infra,* p. 37, n. 20. Este unul dintre comentariile vechi, care atrăgea atenția asupra intrării în scenă a Fedrei, care își face apariția, potrivit textului, „transportată” (ἐκκομίζουσα).

48 Vezi *infra,* p. 32, nota 20.

49 R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work,* ed. cit., p. 358 și nota 83.

Odată cu inventarea tiparului, la sfârșitul secolului XV, aceste cópii manuscrise au fost multiplicate, permițând filologilor de mai târziu, mai ales celor din secolul XIX, să stabilească ediții critice bazate pe manuscrisul care a servit ca sursă cópiilor succesive.

Textele pe care le avem la dispoziție sunt nu numai produsul selecției și al editării școlii alexandrine, acele prefețe (*hypotheses*) făcând astăzi parte ca didascalii din corpul pieselor dramatice, ci și al intervențiilor cu referire directă la practica scenică, interpolările, eliminările sau indicațiile actorilor-regizori devenind parte integrantă a tragediilor canonice[50].

Cât despre numărul acestora, șapte în cazul lui Eschil și Sofocle, zece în cazul lui Euripide, nu s-a putut stabili, în absența documentelor, căror circumstanțe se datorează.

50 R. D. Dawe, *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus,* Cambridge U. P., 1964, p. 161, avansează din perspectivă ecdotică, ipoteza transmiterii orale a textelor lui Eschil: "(…) there was a time very early in the tradition of Aeschylus when the text was orally transmitted", ceea ce ar fi putut constitui baza unor redactări care să permită existența unor variante cum este manuscrisul din secolul XV care conține numai textul *Eumenidelor* (Salmanticensis Bib. Univ. 233), pentru care există diferite propuneri stemmatice.

«TRIADA BIZANTINĂ»

Textele eschiliene care ne-au parvenit sunt cópii bizantine ale unor manuscrise care, la origine, au fost redactate în vederea producției scenice și multiplicate pentru cor, cei doi actori, în afară de autor, care participa și ca actor la reprezentație, și posibil pentru arhonte[1]. Textele erau pregătite pentru scenă în decursul anului premergător intrării în competiție.

Sursele textelor lui Eschil sunt cópiile celor șapte tragedii păstrate în diferite configurații manuscrise[2]. *Codex Laurentianus Mediceus* 32.9 (secolul XI) și cópiile sale le reunește pe toate, dar arhetipul rămâne problematic[3].

---

1 L. D. Reynolds – N. G. Wilson, Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature, ed. cit., p. 5.

2 Numărul cópiilor manuscrise cunoscute este de circa 150. Lista manuscriselor eschiliene în A. Turyn, *The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus,* Polish Institute of Arts and Sciences in America, New York, 1943, pp. 6–9. Prima ediție critică modernă, reperul nostru textual de altfel, este semnată de U. Wilamowitz – Moellendorff, *Aeschyli tragoediae,* Weidmann, Berlin, 1914. (Pentru edițiile precedente, vezi A. Turyn, *The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus,* ed. cit., p. 10.) Cu privire la edițiile franceză și engleză apărute până în 1965–1966, vezi discuția în R. D. Dawe, *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus,* ed. cit., pp. 3–11. Dawe nu menționează ediția critică italiană a lui Mario Untersteiner, Eschilo, *Le tragedie,* I-II, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1946–1947 și cea spaniolă a lui F. R. Adrados, Equilo, *Tragedias,* Hernando, Madrid, 1966. *Tutte le tragedie,* A. Tonelli (introd., trad. și note), Bompiani, Milano, 2013, p. 3037, oferă o panoramă a edițiilor eschiliene moderne. La aceeași pagină, Tonelli menționează A. Wartelle, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle et de la tragédie grecque (1518–1974*), Paris, 1978 și Susane Saïd, „Bibliographie tragique (1900–1988)", *Metis,* vol. 3, 1988, pp. 409–512. Ibid., p. 3039 pentru edițiile fragmentelor tragediilor eschiliene păstrate. Pentru bibliografia secundară actualizată, vezi tot ediția A. Tonelli, pp. 3039–3044.

3 Ibid., p. 158: „Between the Alexandrian edition and the earliest manuscript of Aeschylus (autorul se referă la Mediceus, notat cu sigla M pentru textele lui Eschil, L pentru cele ale lui Sofocle – n.n.) there elapsed some twelve centuries, and in the greater part of that time the text was being transmitted horizontally as well as vertically, and that is why, with all the wealth of manuscript evidence available, we are still so often unable to say what 'archetype' had at any given place".

Date despre autor și producția sa dramatică ne sunt oferite de mai multe variante anonime ale *Vieții* autorului[4], *Marmor Parium* (263–262 î.Cr.)[5], fragmente și diferite scholia[6], precum și de enciclopedia bizantină *Suda*[7].

Deși *Perșii* (472 î.Cr.) și *Cei șapte împotriva Tebei* (467 î.Cr.) sunt cele mai vechi tragedii eschiliene care ne-au parvenit, acestea constituie un reper în spatele căruia se află mai bine de treizeci de ani de activitate dramaturgică intensă, începută în jurul anului 509/508 î.Cr.[8]

---

4 *Vita Aeschyli* în A. Westermann, *Vitarum scriptores Graeci minores,* ed. cit., pp. 116–123. În paginile imediat următoare sunt enumerate scrierile sale dramatice și articolul din *Suda.* Vezi A. Turyn, *The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus,* ed. cit., pp. 11–12, cu privire la variantele biografiei lui Eschil potrivit diferitelor manuscrise păstrate.

5 *Inscriptiones Graecae* XII, 5, 444 (https://epigraphy.packhum.org/text/77668?bookid=21&location=1617). Vezi și H. J. Mette, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland,* ed. cit., pp. 1–36.

6 W. Dindorf, *Aeschyli tragoediae superstites et deperditarum fragmenta,* tomul III: *Scholia graeca ex codicibus aucta et emendata,* Oxford, 1851 este una dintre edițiile moderne care reunește comentariile la două din manuscrisele eschiliene ale triadei bizantine, M și A (Ambrosianus C222 inf.). Vezi afirmația neconcludent dezvoltată de Eleanor Dickey, *Ancient Greek Scholarship,* Oxford U. P., 2007, pp. 36–38: „Six different types of Aeschylean scholia can be distinguished. (deși le precizează numărul, nici nu le prezintă, nici nu le enumeră în ciuda bibliografiei adecvate de care pare să fi dispus cu privire la tradiția încâlcită a manuscriselor eschiliene, atât a tragediilor, cât și a comentariilor aferente– n.n.) Most highly regarded are the *old scholia, which contain material from the Hellenistic and Roman periods* (sublinierea noastră) including some that is almost certainly Alexandrian; (…) All the scholia found in the oldest and most *important* Aeschylus manuscript, the tenth-century, are *old.*" (sublinierile noastre) Cf., de pildă, în vederea unei redimensionări pe care o considerăm pertinentă a valorii lui Mediceus, R. D. Dawe, *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus,* ed. cit., p. 16, cu privire la erorile conținute de Mediceus (M) și cópiile aferente: „(...) it had become very clear that the traditional distinction between M and all other manuscripts was a false one, (...) very largely because of the early date of M, and the practice of judging all other manuscripts by comparison with it, that it has reached its unique and undeserved place in the esteem of scholars." Cu privire la tipurile de scholia la Eschil, vezi *supra,* p. 24, nota 22 și p. 28, nota 39 și mai ales, Ch. Zabrowski, *The Older Scholia to Aeschylus's 'Persae'* (disertație), Fordham University, 1984.

7 Articolul omonim Αἴσχυλος.

8 Vezi lista *Marmor Parium,* reprodusă în *Enciclopedia dello Spettacolo,* IV, Le Maschere, Roma, 1957, c. 726. Vezi, de asemenea, caracterizarea profilului artistic și metoda experimentală a lui Eschil de către C. J. Herington, „Aeschylus. The Last Phase", cit., p. 388: „(…) an individual who many times, under the stress of a new technical idea or of something he had

Cele două tragedii sunt urmate, în ordine cronologică, de *Prometeu înlănțuit*[9], *Rugătoarele* (466–463? î.Cr.) și trilogia *Orestia* (458 î.Cr.). Numai *Perșii, Cei șapte împotriva Tebei* și *Prometeu înlănțuit* fac parte din așa-numita «triadă bizantină».[10]

Perșii a fost pusă în scenă în primăvara anului 472 î.Cr., obținând primul loc alături de celelalte două părți ale trilogiei, *Fineu* și *Glaucus din Potnia,* respectiv drama satirică *Prometeu cel care aprinde focul,* care ne-au parvenit fragmentar[11].

Perșii pare să fi fost reprezentată a doua oară[12] cu ocazia sejurului său în Sicilia, unde Eschil a scris *Etneele*[13], din care s-au păstrat câteva frânturi de vers, cu ocazia inaugurării noii cetăți Etna, fondată de Hieron în 476–475 î.Cr.[14]

---

seen in the world, ruthlessly and abruptly threw overboard his previous achievement, and tried again."

9 Singura tragedie de dată incertă care face parte din grupul celor șapte tragedii eschiliene. Sunt cercetători care o consideră ultima piesă a lui Eschil (456? î.Cr.), cum este C. J. Herington, „Aeschylus. The Last Phase", cit., p. 387 și G. Méautis, *L'authenticité et la date du «Prométhée enchaîné» d'Eschyle,* E. Droz, Geneva, 1960, pp. 8 și 69, „scrisă în Sicilia și pentru Sicilia" în timpul ultimului său sejur la Gela, colonia doriană unde moare în 456 î.Cr.

10 Vezi *supra,* p. 28, nota 38. De asemenea, D. Young, „Readings in Aeschylus Byzantine Triad", *Greek, Roman and Byzantine Studies,* vol. 13, nr. 1, 1972, p. 5.

11 Vezi didascaliile în *Eschyle,* I, P. Mazon (ed.), Les Belles Lettres, Paris, 1920, p. 61. De asemenea, Aeschylus, *Tragedies and Fragments,* A. H. Sommerstein (ed. și trad.), Loeb, Harvard U. P., 2009, pp. 210–219 și H. J. Mette, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland,* ed. cit., pp. 153–154.

12 Vezi H. Weil, „Des traces de remaniement dans les drames d'Eschyle", cit., p. 26, susține că ar fi existat două redactări, dintre care cea pentru reprezentația de la Siracuza, pierdută.

13 *Tragicorum Graecorum Fragmenta,* fr. 6–11, Nauck (ed.), Teubner, Leipzig, 1889, pp. 4–6.

14 Cu aceeași ocazie, Pindar a compus în 470 î.Cr. *Pitiana* I. Informația ne parvine în urma descoperirii în 1952, în Egipt, a unor fragmente papirice, dintre care unul conținea prima parte a *Etneelor.* (P. Oxyrh. 2257, fr. 1)

În trilogia din care face parte *Perșii*, nu exista, se pare, un fir narativ comun[15], spre deosebire de trilogia pe care o încheia *Cei șapte împotriva Tebei*[16], ale cărei celelalte două părți s-au păstrat numai fragmentar, *Laios* și *Oedip.* Continuitatea ei narativă se deduce din aluziile cu privire la ascendența lui Eteocle și din deznodământ, fără partea interpolată (vv. 871–1077).

Între *Cei șapte împotriva Tebei,* cu care avea să câștige primul loc la Marile Dionisii din 467 î.Cr., după întoarcerea din Sicilia, unde petrece doi ani (între 471 și 469 î.Cr.) la invitația tiranului Siracuzei, Hieron, și *Orestia,* se presupune că Eschil ar fi scris *Prometeu înlănțuit*[17] și trilogia *Danaidele,* din care s-au păstrat numai *Rugătoarele*[18], considerată până în 1952 cea mai veche tragedie păstrată, datorită ponderii mari a corului în cadrul desfășurării acțiunii.

---

15 Cu privire la locul tragediei *Perșii* în cadrul tetralogiei cu care Eschil concurează la Marile Dionisii din 472 î.Cr., vezi A. Pickard – Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy,* Clarendon Press, Oxford, 1962, p. 61: „The four plays produced in 472 B.C. have no connexion with each other: *Phineus, Persae, Glaucus Potnieus, Prometheus* (satyr–play). The inclusion of the *Persae* in such a set suggests that the Persian war was felt as a heroic event on the same scale as the Trojan war and we know that the Athenians had already admitted Phrynichus' *Capture of Miletus* and *Phoenissae* to the competition. (…) A contemporary subject was occasionally selected when it had a heroic scale." Fineu era un rege trac menționat în legenda Argonauților (vezi P. Grimal, *Dicționar de mitologie greacă și romană,* Saeculum I.O., București, 2001, pp. 193–194), iar Glaucus un rege beoțian sfâșiat de propriul atelaj cu ocazia unor jocuri funebre. (ibid., pp. 204–206) Pentru enumerarea textelor dramatice pierdute ale lui Eschil, vezi M. Cropp, „Lost Tragedies: A Survey", în *A Companion to Greek Tragedy,* ed. cit., pp. 274–277.

16 C. J. Herington, „The Last Phase", cit., pp. 394–395, afirmă că spre deosebire de *Orestia,* unde firul narativ al ultimei tragedii se rupe de tradiție prin originalitatea desfășurării acțiunii și a rezolvării deznodământului, *Cei șapte împotriva Tebei* „retains both the archaic cosmos and the archaic story, dramatizing the saga to the end." Vezi și E. Jackson, „The Argument of 'Septem contra Thebas'", *Phoenix,* vol. 42, nr. 4, 1988, pp. 287–303, cu privire la construcția piesei.

17 Vezi de asemenea, E. Flintoff, „The Date of *Prometeus bound*", *Mnemosyne,* vol. 39, fasc. 1–2, 1986, pp. 82–91 și D. S. Robertson, „On the Chronology of Aeschylus", *Proceedings of the Cambridge Philological Society,* voll. 169–171, 1938, pp. 9–10.

18 Pe baza unei didascalii reconstituite, P. Oxy. XX 2256, redactat în secolele II-III d.Cr., editat de E. Lobel (Oxyrhynchus Online). C. J. Herington, „Aeschylus. The Last Phase" cit., p. 388, consideră *Rugătoarele, Orestia* și *Prometeu înlănțuit* ca „last three surviving works. (…) Now my belief is that they are not merely chronologically a compact group, but that they are so artistically as well.", în ciuda problemelor de datare pe care le presupune ultima.

Dacă *Prometeu înlănțuit* (463? î.Cr.sau 456? î.Cr.) ar avea o datare sigură și un autor certificabil, am putea afirma că se constituie ca linie de demarcație față de producția lui Eschil până la *Perșii* și *Cei șapte împotriva Tebei* și ca reper în evoluția teatrului tragic în direcția decorurilor complexe și ingenioase care se întrevăd în piesele lui Euripide, căci această tragedie cerea prezența unui al treilea actor[19] și un prim angrenaj scenic[20].

Tragediile antice erau scrise cu scopul de a fi reprezentate pe aceeași scenă și pentru același public, cu nuanțele de rigoare, condiții care presupun raporturi existente între ficțiune și reprezentarea ei, dar nu determinări reciproce. Între ficțiune și reprezentarea ei nu există determinări: un autor dramatic nu scrie, în mod obișnuit, pentru o configurație scenică anume, iar reprezentarea are un caracter contingent și poate sau nu ține cont de ceea ce menționează textul dramatic.[21]

---

19 Vezi observația lui P. Mazon, Eschyle, I, *Prométhée enchaîné,* Les Belles Letres, Paris, 1920, p. 151, nota 2.

20 Cerut de intrarea în scenă a lui Oceanos și a corului de Oceanide la sfârșitul prologului, în asociere cu o pasăre ca vehicul de transport în *Prometeu înlănțuit,* potrivit versurilor 135: ὄχῳ πτερωτῷ („car înaripat") și 274: πέδοι δὲ βᾶσαι („pământurile călcați-le"), respectiv 288: τὸν πτερυγωκῆ τόνδ᾽ οἰωνὸν (literalmente: „această pasăre de pradă cu aripi rapide"). Vezi V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena,* Einaudi, Torino, 2002, p. 85, care susține că deicticul demonstrativ de apropiere „aceasta" indică prezența pe scenă a păsării. Vezi și D. J. Jacobson, *Deixis in Fifth Century Athenian Drama* (disertație), Berkeley U. P., 2011, pp. 50–51 (http://escholarship.org/uc/item/2c92d141) sau N. G. L. Hammond, „The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus", *Greek, Roman and Byzantine Studies,* vol. 13, 1972, p. 416.

21 Cf. P. D. Arnott, *An Introduction to the Greek Theatre,* Macmillan, London – New York, 1959, p. 5: „To understand the shape of a play, we must also know about the trap-door. So we study the history of theatrical conditions not from an idle archeological interest, but to see what advantages and limitations they offered the creative mind, and to what extent the shape of the play depended upon the shape of the play house."

LEXICUL AFERENT IDEII DE SPAȚIU LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI V Î.CR.

Tipologic, spațiul tragediei antice este spațiul viziunii mitice[1], organizat pe verticală (Cerul – sfera zeilor olimpieni, Pământul – lumea muritorilor și regiunile infernale – lumea de dincolo), cu o dimensiune temporală corespondentă: eternitate – sfera divină, temporalitate – lumea mortală, atemporalitate – lumea de dincolo.

Lumea muritorilor, aflată între necuprinsul divin și ocluziva lume de dincolo, este un spațiu de mediere și tranziție, căruia materialitatea îi este indispensabilă – de unde limitele lui: interior – exterior, deschis – închis, transparent – obscur, vizibil – invizibil etc.

Reprezentarea cosmosului, în schimb, este sinteza unor traiectorii orizontale: uscat și mare[2]. Axa verticală Olimp – Hades era pentru greci o explicație posibilă, comun admisă[3], nu un rezultat experiențial.

Spațiul, pe care mai târziu, Platon, tributar lui Thales, avea să-l conceapă ca receptacul[4], permite cuprinderea în forme perceptibile, sensibile (palpabile, vizibile etc.[5]) a unor cauze pe care omul arhaic le presupunea și le căuta dincolo de ele, ca

---

1 B. Snell, *The discovery of the Mind,* ed. cit., p. 92: „This division of the world into two levels of myth and reality, with the one reflecting the values of the level above it, is another legacy of the epic. The choral lyric absorbed it along with the narrative technique of the epic; but the use to which it put this motif was as novel as its previous status had been vague. For in the epic even the human world belongs to the realm of myth, with this distinction that the accomplishments of the heroes are under the constant surveillance of the gods who direct and decide all."

2 Vezi *Iliada,* XV, 189–193; XVI, 68, *Odiseea,* XVI, 352, unde χώρα (*chôra*) poate însemna „uscat sau țărm" în opoziție cu „marea".

3 Afirmația „The gods of the Greeks are a necessary part of the world (…)." se referă la concepția religioasă a grecilor, pentru care „The existence and the power of the gods are no less certain than the reality of laughter and tears, the living pulse of nature around us, (…). Every human act betrays the vitality of the ultimate cause behind it." (B. Snell, *The Discovery of the Mind,* ed. cit., p. 24) Zeii aveau o realitate materializabilă, nu materială, sustrăgându-se de aceea categoriilor experienței ordinare, protagoniști ai unor evenimente extraordinare, dar nu mai puțin naturale.

4 Vezi Platon, *Timeu,* 52a-d. Pentru concepția lui Thales, vezi *infra,* nota 12.

5 G. Condominas, „L'espace social", *Encyclopédie philosophique universelle,* I, *L'univers philosophique,* P.U.F., Paris, 1989, p. 1446 *apud* L. de Meyer, „Vers l'invention de la rhétorique",

ceea ce nu reușea să perceapă.[6] Acest *dincolo* de formele percepției a fost considerat prin analogie, tot un spațiu[7], numit și „spațiu mitic".[8]

Accesul la acest spațiu este problematic deoarece îi este interzis „(...) în sensul că omul nu poate interveni asupra acestuia decât în mod limitat și mediat printr-o serie de protocoale sau ritualuri de ordin magic."[9] Astfel poate fi explicată necesitatea ritualului în cazul gesturilor fondatoare, nu numai de noi spații în spațiu, cum sunt edificiile, de orice natură, ci și de angajarea în alte spații, cum erau călătoriile în această lume sau în cea de dincolo, unde spațiul în sine era „marcat"[10] în sensul: semnificat, căci trecea, prin ritual, printr-un proces de semnificare, de semantizare.

Peeters, Leuven, 1997, p. 76: „La relation à l'espace et au temps «écologique», selon l'expression de E. Evans – Pritchard, est intimement liée à celle que le groupe entretient avec son milieu naturel en tant qu'écosystème. La connaissance qu'il possède de la flore, de la faune, des sols, du climat déterminera les déplacements dans l'espace au rythme des saisons: (…) les différentes étapes de mise en culture chez les agriculteurs (…), etc. On voit donc que chaque groupe organise en fonction de l'ensemble de l'espace-temps écologique ses activités de production ou celle de nourriture tient une place essentielle et proportionnellement d'autant plus accaparante que l'espace social est restreint."

6 Vezi comentariul lui L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique,* Flammarion, Paris, 1982, p. 228 cu privire la o temă dezvoltată de Max Schuhl în *Essai sur les origines de la pensée grecque,* anume „une différence de niveaux ontologiques, «le caché» étant la réalité véritable par opposition à l'«apparent»: (…) le dualisme en question, la philosophie ne l'a pas inventé. Il a des antécédents dans la croyance et dans la pratique religieuse." și enumeră divinația, riturile, misterele, ca situații cu caracter „revelator."

7 În taxonomia care precedă analiza stilistică a celor două piese, vezi *infra,* p. 49, este numit metaspațiu.

8 Definiția lui E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen,* II, *Das mythische Denken,* F. Meiner, Hamburg, 2010, p. 98, aproximează ideea aceasta: „(…) der mythische Raum eine eigenartige Mittelstellung zwischen dem sinnlichen Wahrnehmungsraum und dem Raum der reinen Erkenntnis, dem Raum der geometrischen Anschauung einnimmt. Es ist bekannt, dass der Wahrnehmungsraum (…) mit dem Raum der reinen Mathematik nicht nur nicht zusammenfällt, sondern dass zwischen beiden vielmehr eine durchgehende Divergenz besteht."

9 L. de Meyer, *Vers la invention de la rhétorique,* ed. cit., p. 77.

10 Cf. ibid. L. de Meyer folosește termenul lui L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique,* ed. cit., pp. 34–35: „L'importance des bois, (…) celle des sources, des lacs, des rivières (…), celle des lieux hauts se marque dans des cérémonies archaiques (…) et elle se traduit par ces expressions de «montées» et de «descentes» qui, appliquées aux fêtes avant de l'être aux Dieux, ont un sens concret et direct." (vezi ibid. și nota 23, p. 25.) „La mer, en revanche, ne paraît jouer qu'un rôle secondaire." Vezi ibid., nota 24, pp. 35–36, concluzia lui Gernet având la bază numărul redus de rituri sau epifanii asociate elementului marin, cu excepția

Pentru grecii începutului de secol VI î.Cr. însă, ordinea cosmică nu mai avea ca fundament o putere divină suverană, ci o lege (νόμος) care prevenea orice exercitare sau instaurare a puterii (κράτος) între egali[11]. Ca urmare a demersurilor «fiziologilor» ionieni[12], gândirea greacă ieșea, cu nuanțele de rigoare, din sfera religiosului[13] pentru a intra pe tărâmul geometric, „concepând și proiectând lumea fizică într-un cadru spațial care nu mai este definit de calități religioase precum fast sau nefast, celest sau infernal, ci de relații reciproce, simetrice și reversibile."[14] Axa mitică cer – pământ – regiuni infernale își păstrează corespondența cu cea temporală, însă coordonatele orizontale nu se mai reduc la direcția est–vest[15]. Anaximandru a conceput nu numai prima cosmologie, ci și primele hărți.[16]

---

celor ale zeului Dionisos. Termenul σημεῖα, ibid., p. 36 este tradus ca „marques étranges *sur* le sol", deși mai degrabă sensul este: „marques étranges *au* sol". (sublinierea noastră), pentru a marca limpede intervenția omului, prin ritual, asupra spațiului natural.

11 În capitolul „L'organisation du cosmos humain", J.– P. Vernant, *Les origines de la pensée grecque,* P.U.F., Paris, 1992, p. 90, subliniază că egalitatea ierarhică normată de Solon este una geometrică, nu aritmetică, „noțiunea esențială fiind cea de proporție."

12 Fondator al școlii milesiene, Thales (secolele VII-VI î.Cr.) ar fi introdus în Grecia geometria. Fără a intra în detalii cu privire la viziunea sa asupra cosmosului, menționăm că Diogenes Laertios, *Thales,* A, I, 35, *Despre viețile și doctrinele filosofilor,* ed. cit., p. 72, îi atribuie afirmația cu privire la spațiu, conceput în termeni de capacitate, de cuprindere: „Dintre toate câte există, (…) cel mai mare e spațiul, căci el le cuprinde pe toate." Ceilalți doi reprezentanți sunt Anaximandru și Anaximene. Spre deosebire de ultimul, Anaximandru dezvoltă indirect problematica lui Thales cu privire la spațiu, cu ocazia postulării ideii de infinit (*apeiron*). (Diels, fr. A16) Vezi, de pildă, N. Abbagnano*, Storia della filosofia,* I, UTET, Torino, 2003, pp. 17–19 și R. Laurenti, *Introduzione a Talete, Anassimandro, Anassimene,* Laterza, Bari, 1971[5], pp. 106–118, iar pentru Anaximene, pp. 175–192.

13 Vezi și distincția operată de Bruno Snell, *The Discovery of the Mind,* ed. cit., p. 90: „Early man demands of his serious epic poetry that it speaks the truth. Whenever critics make themselves heard their argument is that the poets lie: e.g. Hesiod, *Theog.* 27; Solon, fr. 21; Xenophanes, 1,22; Pindar, *Ol.* 1,28. It follows that, since the epics are made up of myths, we must conclude that these myths, apparently even their detail, were accepted as reality."

14 Vezi prefața lui Vernant, *Les origines de la pensée grecque,* P.U.F., Paris, 1992.

15 În perioada arhaică, cosmosul era împărțit în Orient și Occident. (vezi *Scholia graeca in Homeri Iliadem,* I, W. Dindorf – E. Maass (ed.), Clarendon Press, Oxford, 1887, p. 450, la *Iliada,* XII, 239 și *Scholia graeca in Homeri Odysseam,* I, W. Dindorf (ed.), Oxford U. P., 1855, p. 358, la *Odissea,* VIII, 29)

16 Vezi C. Jacob, „Inscrire la terre habitée dans une tablette. Réflexion sur la fonction de la carte en Grèce antique", în *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne,* M. Detienne (ed.), Lille, 1988, p. 275. Vezi și R. Seaford, *Cosmology and the Polis. The Social Construction of Space in the*

Trecerea de la discursul oral la cel metalingvistic este consecința extinderii utilizării alfabetului, prin urmare a redactării discursului, constituit ca demers expresiv paralel și complementar celui oral, care antrenează nu numai noi reprezentări și suporturi aferente, ci și „desemnări noi”[17].

La sfârșitul epocii arhaice, o suprafață plană, terestră, accesibilă omului, era desemnată cu unul dintre termenii χώρα (*chôra*), χῶρος (*chôros*), respectiv τόπος (*tópos*)[18], primul fiind cel mai vechi databil[19]. Aceștia nu sunt termeni interschimbabili, nici sinonimi[20], având o valoare de uz contextuală.[21]

Tragedies of Aeschylus, Cambridge U. P., 2012, p. 64: „Under the rule (527–510) of the tyrant Hippias there were Ionian poets at Athens and recitations of the Ionian Homeric epic, in what Solon had called the 'oldest land (gaia) of Ionia' (fr. 4a). Although we know of no Ionian cosmologist settling in Athens before Anaxagoras (c. 500–428), Ionian cosmology had in all likelihood reached Athens in Aeschylus' youth.”

17 Potrivit viziunii și expresiei lui E. Benveniste, *Probleme de lingvistică generală,* II, ed. cit., p. 80: „Ceea ce oamenii (...) schimbă efectiv în cursul istoriei, sunt instituțiile, uneori întreaga formă a unei anumite societăți (…). Tot astfel, ceea ce se schimbă în limbă, ceea ce oamenii pot schimba, sunt desemnările, care continua să se înmulțească, să se substituie unele altora și care sunt întotdeauna conștiente (…). Pentru că diversificarea constantă, crescândă a activităților sociale, a nevoilor, a noțiunilor, necesită mereu desemnări noi.”

18 Este prima dată atestat la Eschil, *Perșii,* vv. 272, 433, 787 și 790.

19 *Odiseea,* VIII, 573. Vezi și K. Algra, *Concepts of Space in Greek Thought,* Brill, Leiden, 1995, p. 33, n. 4.

20 Vezi P. Chantraine, *Formation des noms en grec ancien,* Klincksieck, Paris, 1968[2], p. 59, despre sensul sufixului – ιον (cu privire la, în raport cu), afirmă sinonimia ionic-atică dintre termenii atestați începând cu Herodot, χωρίον și χωρία (situare, amplasare, loc fortificat), echivalând în sens concret cu χώρα și χῶρος, dar vezi distincția lui J. Du Bouchet, „Expériences et représentations de l'espace en grec ancien. Aperçu lexical”, în *Expériences et représentations de l'espace,* Ph. Guisard – Chr. Laizé (coord.), Ellipses, Paris, 2012, p. 10: „L'opposition χῶρος / χώρα correspond donc à peu près à celle entre espace libre et emplacement définie plus haut. On pourrait aussi dire que le χῶρος est un espace plutôt indéterminé et la χώρα un espace plutôt déterminé (la qualification «plutôt» est importante, car il s'agit d'une polarité sémantique, non de valeurs absolues).”

21 Pentru tratarea terminologică în greaca veche a ideii de spațiu exploatat rezidențial, edilitar, agricol sau utilitar în general, vezi, de pildă, M. Casevitz, *Le vocabulaire de la colonization en grec ancien. Étude lexicologique,* Klincksieck, Paris, 1985 și J. Du Bouchet, „Expériences et représentations de l'espace en grec ancien. Aperçu lexical”, în *Expériences et représentations de l'espace,* ed. cit., pp. 9–21.

Chôra se putea referi la o poziție sau locație ca suprafață, „extensie"[22], dar și loc de desfășurare[23], în timp ce *chôros* se referă la o suprafață destinată unei utilizări anume[24].

Tópos[25], întâlnit prima dată la Eschil, era folosit pentru a desemna un spațiu dat în relație cu altele[26].

La Eschil, *Perșii,* v. 466, *Eumenidele,* v. 855, *Prometeu,* v. 203 etc., ἕδρα (*hédra*) era un termen sinonim cu *chôra* și *topos,* cu sensul restrâns de «loc unde se putea ședea», potrivit accepției lui Homer, *Iliada,* XIX, 77, respectiv *Odiseea,* XVI, 42, cât și ca «loc de onoare», tot pe linia lui Homer, *Iliada,* VIII, 162, cum apare, de pildă, în *Eumenidele,* v. 855.[27]

În ceea ce privește sfera poeziei tragice, noțiunile spațiale ale cotidianului se regăsesc cu aceleași sensuri în primele două tragedii ale lui Eschil. Ocurențele *chôra, tópos* sau *kenós*[28] sunt unele dintre primele atestări al acestor accepții spațiale. Aceștia erau de altfel, principalii termeni cu referire la spațiu.[29]

Termenul *kenós* apare în *Perșii,* v. 718, într-un cuvânt compus, v. 117, precum și în *Cei șapte împotriva Tebei,* v. 330. Conceptul pitagoreic *kenós,* utilizat de eleați în legătură cu ideea de neființă[30], a fost folosit numai începând cu Epicur și primii stoici, în secolul IV î.Cr., cu privire la spațiu. Cu câteva secole înainte, la Homer sau la Hesiod, de pildă, sensul lui *kenós* era privativ[31], nu spațial. Nici la începutul secolului

---

[22] K. Algra, *Concepts of Space in Greek Thought,* ed. cit., p. 33.

[23] P. Chantraine, *Formation des noms en grec ancien,* ed. cit., p. 222: „lieu".

[24] Ibid., p. 12: „espace (Homère)", iar la p. 222: „emplacement".

[25] Etimologie nedeterminată. Vezi J. Du Bouchet, „Expériences et représentations de l'espace en grec ancien. Aperçu lexical", în *Expériences et représentations de l'espace,* ed. cit., p. 11, nota 7. De asemenea, K. Algra, *Concepts of Space in Greek Thought,* ed. cit., p. 33.

[26] K. Algra, *Concepts of Space in Greek Thought,* ed. cit., p. 17, respectiv p. 38.

[27] Vezi ocurențele în G. Dindorf, *Lexicon Aeschyleum,* Leipzig, 1876, la p. 100, *hédra,* p. 180, *kenós,* p. 362, *tópos,* p. 396, *chôra.* Pentru *hédra,* vezi și P. Chantraine, *Formation des noms en grec ancien,* ed. cit., p. 123: „siège".

[28] P. Chantraine, *Formation des noms en grec ancien,* ed. cit., p. 123: „vide".

[29] K. Algra, *Concepts of Space in Greek Thought,* ed. cit., p. 31.

[30] *Kenós* apare însă pentru prima dată în cursul secolului V î.Cr. la eleatul Melissos (fr. B7, ed. Diels-Kranz) în legătură cu ideea de neființă. Apoi la Democrit, fr. B9 și Empedocle, fr. B13.

[31] Vezi Homer, *Iliada,* II, 298: τε μένειν κενεόν τε νέεσθαι. ((...) iar la întoarcere să rămână lipsit (cu mânile goale)) sau Hesiod, *Munci și zile,* v. 498: κενεὴν ἐπὶ ἐλπίδα μίμνων (cel care așteaptă cu vană speranță). (sublinierile noastre)

V î.Cr., distincția loc – spațiu nu era marcată lingvistic[32]: ideea de loc, respectiv cea de spațiu nu era exprimată invariabil prin *tópos,* respectiv *chôra.*

După cum vom vedea în analiza celor două texte ale lui Eschil, diferitele perimetre deschise sau închise, publice sau private, sunt desemnate cu termenii de uz curent menționați, utilizați de altfel și în limbajul științific, în curs de constituire, al vremii, căci făceau parte dintr-un vocabular încă nediferențiat.[33]

Termenii utilizați în judecățile cu privire la lume, ca expresie a raportului stabilit cu aceasta, poetic sau filosofic[34], sunt aceiași termeni utilizați în comunicarea cotidiană servind definirii calităților obiectelor (în spațiu)[35] și a evenimentelor (caracterizate de devenire, deci de mișcare, în timp).[36]

Influența ideilor cosmologilor milesieni, precum și a teoriilor geometrice, apoi a școlii eleate, ale căror idei au fost în circulație pe parcursul acelui interval de un secol

---

32 B. Snell, *The Discovery of the Mind,* ed. cit., p. 244: „The formulation of scientific concepts and technical terms is restricted to the limits set by speech, and this means that it was geared to the level of development which the Greek language had reached. It also means that the choice of terms and concepts was determined by the amount of forms available in the language."

33 K. Algra, *Concepts of space in Greek Thought,* ed cit., p. 30: „In antiquity and for a considerable time afterwards the different philosophical concepts of space were in the end all rooted in the conventions of ordinary thinking and common parlance."

34 Distincția știință – filosofie nu exista până în secolul V î.Cr., fiind o chestiune de tip de discurs, textual sau nu. Filosofia, spre deosebire de poezie, era un mod de viață pentru care consemnarea în scris, nefiind indispensabilă sau definitorie, va intra în uz numai ca urmare a observării beneficiilor fixării în scris și a tendințelor vremii.

35 B. Snell, *The Discovery of the Mind,* ed. cit., p. 239: „The Greeks had a predilection for explaining qualities in terms of spatial shapes because the latter seemed to them especially suited to represent objective reality. Basically this is the same scientific approach as we find in the modern sciences: the reduction of sense impressions to a mathematically intelligible form." și p. 239: „The only properties which may be said to exist in actuality are those which can be expressed in terms of space or numbers: large, round, small, parallel, many, few and so forth. (…) This principle which Democritus was the first to pronounce is well known to us from the modern sciences; sensory perception is eliminated in favour of mathematical measurement. Beyond the measuring of distances, of weights and of time, the Greeks cannot well be said to have progressed."

36 Ibid., p. 241: „Democritus seizes upon the fact of motion, not only in the province of psychology, but even in his contemplation of nature. For according to scientific thought the concrete world whose description relies on the use of verbs is in motion."

și jumătate în care tragedia s-a dezvoltat și a înflorit, s-a propagat prin mediile intelectuale, pentru a se difuza apoi în practicile curente[37].

Edificarea *polis*-ului, cu tot ceea ce transforma la nivel economic și politic, a implicat o schimbare de mentalitate[38] începută în epoca obscură, secolele XI–VIII î.Cr., ca urmare a așa-numitei „revoluții structurale".[39]

„Chestiunea înțelegerii și definirii realității este acum transferată literaturii științifice, ale cărei origini aparțin aceleiași perioade de naștere a tragediei."[40]

Caracterul original ale gândirii grecești constă în utilizarea observațiilor empirice ca date de bază ale discursului științific. Premisele sale sunt strâns legate de afirmarea autonomiei individului aflat în căutarea rațională a adevărului[41], una dintre consecințe fiind desprinderea de tradiție[42]. Aflată ca gen la confluența dintre viziunea mitică epică și cea subiectivă lirică, poezia tragică este un produs de tranziție – de aceea, după mai bine de un secol de la naștere, condițiile ei de dezvoltare și producere devenind condiții de reproducere.

---

37 Cum a fost activitatea lui Hippodamos (secolul V î.Cr.) în domeniul urbanistic, a lui Fidias în arhitectura religioasă și sculptură etc., care făceau parte din vastul program de restructurare a cetății.

38 J.- P. Vernant, *Les origines de la pensée grecque,* ed. cit., p. 94.

39 Sintagma îi aparține lui Jean-Paul Vernant, ibid. Vezi și I. H. Metuzals, *Early Indications of the Rise of the Individual in Archaic Greece* (disertație), Ottawa University, Ontario, 1986, p. 68: „Such early evidence of an inclination to poetry (a doua jumătate a secolului VIII î.Cr. – n.n.) might also be indicative of an extraordinary sense of perceiving form and order (hexameter, geometric pottery, decoration). The age-long devotion of the Greeks to myth, collected in the Epic works, as subject-matter for their visual arts, seems to have come as a natural sequence from this early inclination.", care interpretează datele arheologice (primele documente sunt înscrisuri în hexametri pe fragmente ceramice) în direcția unei înclinații și unui spirit propriu acestor populații mediteraneene.

40 B. Snell, *The Discovery of the Mind,* ed. cit., p. 90.

41 N. Abbagnano, *Storia della filosofia,* I, UTET, Torino, 2003, pp. 4–5.

42 Vezi și A. Espinas, *Les origines de la technologie,* Alcan, Paris, 1897, p. 27: „Nous touchons avec Eschyle à la fin de la période proprement dite théologique. La foi commence à ce troubler au contact des spéculations philosophiques et subit le contre-coup des révolutions. Elle surmonte cependant cette première épreuve."

ANALIZA STILISTICĂ. TAXONOMIILE SPAȚIULUI

> „It is not only the obvious fact that every play takes place in a place, but that the varieties of platial experience allowed by the medium of theatre – and recorded in dramatic texts – far surpass that of any other art form."[1]

Înainte de a lua în considerare, pe baza celor două texte, procedeele poetice prin care Eschil construiește spațiul ficțiunii, pentru a fi în măsură să stabilim raportul acestuia cu spațiul scenic, clarificăm termenii pe care urmează să-i folosim în acest sens. Criteriul de clasificare are ca reper spațiul de desfășurare a acțiunii prevăzute de textul dramatic.

Astfel, spațiul ficțiunii, spațiu ideat și indicat de autor, putea fi reprezentat sau evocat pe scenă. Vizualitatea, caracterul unui eveniment sau obiect de a fi vizibil, este un aspect care ține nu numai de ceea ce intră în perimetrul scenic, ci și de imaginația spectatorului, care poate fi susținută mai mult, mai puțin sau deloc de decorul din spațiul scenic.[2]

Personajele din registrul ficțional sunt fie <u>reprezentate</u> de actorii de pe scenă, fie <u>evocate</u> de aceștia. Actorii evoluează pe scenă într-un spațiu care fie <u>reprezintă</u>, fie <u>evocă</u> spațiul ficțiunii, la rândul său, marcat de <u>indicatori spațiali</u>: grupuri (pro)nominale și adverbiale, de loc sau cu nuanță de loc, autonomi (desemnează un (meta)spațiu ca loc, în mod direct sau indirect: de pildă, „mare" sau „navă") sau neautonomi (determinați de alți indicatori spațiali), alături de indicatori de mișcare redați prin grupuri verbale, adverbiale sau prepoziționale specifice.

---

1 U. Chandhuri, *Staging Place. The Geography of Modern Drama,* Michigan U. P., Ann Arbor, 1997, p. 21.

2 Cf. V. De Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena,* ed. cit., pp. 34–35, 49–54, care consideră că spațiile vizibile și cele nevizibile țin de spațiul extrascenic, respectiv retroscenic. Această clasificare ține cont de vizibilitatea evenimentelor, nu de modalitățile de redare sau evocare scenică a spațiului ficțiunii. Vezi, de asemenea, A. Ubersfeld, *Lire le théâtre,* ed. cit., p. 24: „(…) le texte de théâtre est nécessairement troué." și p. 153: „C'est au niveau de l'espace, justement parce qu'il est pour une part énorme un non-dit du texte, une zone particulièrement trouée – ce qui est proprement le manque du texte de théâtre – que se fait l'articulation texte-représentation."

În registrul pragmatic, spațiul de joc al actorilor este scena în termeni de prezență (spațiul scenic), prezență parțială (numai vocea, de pildă) sau absență de pe scenă (spațiu extrascenic). Relația dintre actori, scenă și spectatori este de tip deictic.

Ca acțiune de indicare directă a unui obiect, material sau nu, prezent sau absent, deixis este o strategie intrinsecă actului comunicativ[3], prin care indicatori de natură lingvistică sunt puși în raport cu obiectele lor de referință. La nivel lexical, indicatorii deictici pot fi: particule ca articolul atașat substantivelor (proclitic sau enclitic, în funcție de limbă), pronominali („eu", „tu", „acesta", „acela" etc.), verbali, la persoana a doua (forme ale *verba videndi:* „iată", „uite", „privește") și adverbiali („aici", „acolo", „acum", „atunci").

Spațiul corespondent reprezentării scenice este un spațiu al ficțiunii, cel indicat în text („Suza", „cetatea", „orașul" etc.). Un spațiu fictional marcat de indicatori deictici nu are în mod necesar un corespondent în spațiul scenic[4], căci corespondența cu spațiul scenic nu poate fi stabilită numai pe baza textului.

Un spațiu evocat este un spațiu fictional lipsit de corespondent scenic, care poate fi distal sau proximal, marcat sau nu de indicatori deictici.

Spațiul sugerat este reprezentat sau evocat prin indicatori spațiali autonomi improprii (de pildă, „paturi" pentru „camere", „statui" pentru „altar").

Spațiul implicit este reprezentat sau evocat verbal sau nominal, în absența indicatorilor spațiali.

Spațiul simbolic este un spațiu evocat, fără corespondent spațial în plan fictional.

Spațiul ipotetic este un spațiu modalizat prezumtiv.

Spațiul ekphrastic[5] este cel redat în cadrul unei descrieri care se referă la o reprezentare figurativă care decorează un obiect existent în planul fictional (exemplul clasic, scutul lui Achile), cu sau fără corespondent scenic.

Spațiul referențial este indicat spațial neautonom, în raport cu un alt indicator spațial.

---

[3] E. J. Bakker, „Homeric οὗτος and the Poetics of Deixis", *Classical Philology,* vol. 94, nr. 1, 1999, p. 1, cu privire la discursul deictic direct: „Deixis is what speakers do to locate themselves in space and time, with respect to things, events, and each other. When speaking, it is impossible not to be deictic, not to 'be in' the context of one's discourse."

[4] Cu privire la „location and identification of person, objects, events, processes and activities being talked about, or referred to, in relation to the spatio-temporal context created and sustained by the act of utterance and the participation in it, typically, of a single speaker and at least one addressee." (D. J. Jacobson, *Deixis in Fifth Century Athenian Drama, dis. cit.,* p. 5).

[5] Vezi H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik,* M. Hueber, München, 1990, pp. 117–118.

Spațiul de circumscriere este orice spațiu-cadru care circumscrie spațiul ficțional, de pildă, „pământul Asiei” în raport cu „cetatea Suzei”.

Spațiile conjugate sau juxtapuse în diferite combinații (spațiul corespondent reprezentării scenice și un spațiu evocat sau un metaspațiu, de pildă) se constituie ca spațiu mixt.

În cazul unor localizări echivoce sau dificil de încadrat, spațiul este numit ambiguu.

Tranzițiile marchează trecerile de la un tip de spațiu la celălalt.

Metaspațiul se referă la un registru atopic: oniric, transmundan (celest, infernal), respectiv, subiectiv.

Perșii (472 î.Cr.)

Eschil obținea prima victorie la Marile Dionisii în 484 î.Cr.[6] A fost activ în Atena primei jumătăți a secolului V î.Cr., după înlăturarea tiraniei Pisistraților și războaiele medice, la care ia parte atât la începutul lor, în 490 î.Cr. (lupta de la Maraton), cât și spre final, în 480 î.Cr., când are loc bătălia de la Salamina[7], polul spațial la care se fac cele mai frecvente trimiteri în cea mai veche tragedie eschiliană care ne-a parvenit integral, *Perșii.*[8]

Cenzura impusă de statul atenian cu privire la subiectele tragediilor nu face obiectul căutărilor noastre, dar este relevantă în ceea ce privește anumite aspecte de

6 *Marmor Parium,* I, ed. cit., c. 726. Nu se cunoaște titlul tragediei sau trilogia din care făcea parte.

7 Vezi observația P. Debnar, „Fifth-Century Athenian History and Tragedy”, în *A Companion to Greek Tragedy,* ed. cit., p. 7: „The tragedy is also unusual in that we can directly compare it with a fifth-century historical account of the same engagement (Herodotus 8.40–94). The exercise, however, is more complicated than it may seem. Although Herodotus does not agree with Aeschylus on all points, it is likely that he used *Persians* when composing his own account of Salamis.” cu privire la utilizarea de către Herodot a textului tragic nu atât ca sursă, deși Eschil participase la cele două evenimente, cât ca manieră retorică de a preveni, prin contraexemplu, consecințele spiritului de expansiune al Atenei (Said 2002b, 145 *apud* P. Debnar, ibid.), dacă intenția nu este deja decelabilă la Eschil. (Rosenbloom 1995 sau Raaflaub 1998, pp. 15–19 *apud* P. Debnar, ibid.), tragedia putând fi citită ca o mise-en-abîme ideologică. Vezi și remarca lui W. R. Connor, „City Dionysia and Athenian Democracy”, *Classical and Medieval,* nr. 40, 1989, p. 8: „Although its origin is complex and its functions multiple, the City Dionysia reflects the tensions and civic realities of early classical Athens (…).”

8 Pentru o privire de ansamblu asupra contextului, vezi M. Gramatopol, *Moira, mythos, drama,* ed. cit., pp. 9–18.

care autorul tragic trebuia să țină cont: este cazul, unicul documentat de altfel, *Căderii Miletului,* textul din 493 î.Cr. al lui Phrynichos, elevul lui Thespis, interzis după reprezentare pentru a fi amintit atenienilor recenta înfrângere a Miletului, colonie a Atenei, de către perși în 494 î.Cr.[9] Phrynichos relua subiectul conflictului greco-persan în *Perșii,* prezentându-l la Marile Dionisii din 476 î.Cr., cu patru ani înaintea textului omonim al lui Eschil, a cărui sursă de inspirație este, de altfel.

Ambii autori exploatează evenimentul înfrângerii perșilor din 480 î.Cr., dar numai piesa lui Eschil s-a păstrat integral. Acțiunea nu mai este localizată în Ionia, ci în Atica, aproape de Salamina, în insula Psittalea. Modificarea spațiului-cadru este o deplasare de accent ideologic: de la un spațiu geopolitic devenit simbol al înfrângerii, Miletul cucerit, la un spațiu simbol al victoriei, Salamina[10].

Spațiul de desfășurare a acțiunii tragediei corespunde fie spațiului reprezentării scenice, fie unui spațiu evocat de intervențiile Corului și ale personajelor[11].

Cadrul scenic de desfășurare a acțiunii este Suza[12]. Spațiul din fața rezidenței regale este marcat de prezența unui „vechi edificiu", element de decor controversat[13],

---

[9] Tragedia lui Phrynichos (secolul VI î.Cr.), inspirată din evenimente contemporane, anexarea coloniei ioniene la Imperiul ahemenid, fusese amendată și interzisă pentru a le fi amintit atenienilor înfrângerea suferită în fața perșilor. (vezi Herodot VI, 21, 2) Miletul era colonie ateniană din prima fază de colonizare, secolul IX-VIII î.Cr.. Pentru detalii cu privire la activitatea tragediografului, vezi Fr. Stoessl, „Phrynichos", *Der Kleine Pauly,* IV, DTV, München, 1979, pp. 826–828 și „Phrynichus" (http://www.stoa.org/sol-entries/phi/762).

[10] La Salamina se retrăseseră atenienii după atacul perșilor de la Termopile. Tot aici are loc bătălia din 480 î.Cr., soldată cu înfrângerea perșilor. Conflictul cu perșii nu se termina însă în anul următor, 479 î.Cr., cu victoria grecilor de la Platea, ci cu controversata «pace a lui Callias», databilă în decada 460 î.Cr. (vezi *Cambridge Ancient History,* V, „The Fifth Century", ed. cit., pp. 121–127; de asemenea, C. Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie,* Beck, München, 1988, pp. 76–92)

[11] Cf. afirmația surprinzătoare a lui R. Rehm, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy,* Princeton U. P., 2002, p. 239: „The scenic space clearly lies within Suza, the capital of Persia, but after that uncertainty reigns."

[12] Una dintre capitalele Imperiului ahemenid (550–332 î.Cr.), situată în sud-vestul Iranului, unde la începutul secolului trecut au fost excavate ruinele palatului lui Darius I, menționat în textul lui Eschil.

[13] V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena,* ed. cit., p. 95, susțin prezența celor două structuri de decor, vechiul edificiu ca sală de consiliu și mormântul lui Darius de la începutul la sfârșitul tragediei. Vezi și H. D. Broadhead, *The Persae of Aeschylus,* Cambridge U. P., 1960, pp. xliv–xlvi, care afirmă că ar fi fost inutil ca structura să fie menționată de Cor fără a fi vizibilă. De asemenea, N. G. L. Hammond, „The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus", *Greek, Roman and Byzantine Studies,* vol. 13, 1972, p. 416:

și a mormântului lui Darius, un tumul[14]. Aceste două repere definesc perimetrul de evoluție a Corului și a personajelor: Regina, Mesagerul, Umbra lui Darius și în final, Xerxes. Apariția Umbrei lui Darius în spațiul scenic are loc într-un registru vertical secund, în supraelevație (deasupra mormântului său)[15], semn al naturii transmundane a personajului.

Nu putem stabili prezența sau absența structurii de decor care marchează scenic sala de consiliu menționată în text numai pe baza acestuia. O justificare a necesității ei scenice este reprezentativitatea. Textul menționează mormântul lui Darius atât ca simbol al puterii pământești considerate juste, cât și al coeziunii cosmice, dacă putem spune astfel, semn al legăturii perene dintre lumea de aici și cea de dincolo. În cazul „vechiului edificiu" destinat întrunirilor publice, asocierea adjectivului „vechi" nu e neapărat întâmplătoare sau ornantă, ci poate indica fie desuetudinea în care intraseră anumite obiceiuri obștești în timpul guvernării lui Xerxes, fiul și succesorul lui Darius, fie durata și amploarea campaniei lui Xerxes, care a destabilizat nu numai viața socio-politică a cetății, ci și pe cea a imperiului a cărui capitală era Suza. Prin urmare, prezența pe scenă a unui semn distinctiv al timpurilor prezente în contrast cu cele apuse nu trebuie exclusă, dimpotrivă, lipsa sau puțina ei utilizare în cursul desfășurării acțiunii putându-se demonstra elocventă în cadrul discursului scenic. Nu putem ști ce dimensiuni avea în raport cu mormântul și ce aspect avea, dar prezența ei poate fi dedusă din cadrul larg al textului, nu neapărat datorită indicatorilor deictici.

„In all the plays of Aeschylus, a deictic pronoun, usually *todé* (this) or a deictic adverb is used to indicate an actual person or an actual feature in the theatre, visible to the spectator." P. D. Arnott, *Public and Performace in the Greek Theatre,* London – New York, 1989, pp. 135–136, susține în schimb prezența unei singure structuri. La fel A. M. Dale, „Seen and Unseen on the Greek Tragic Stage", *Wiener Studien,* vol. 69, 1956, pp. 96–106, care susține, pe urmele lui Wilamowitz–Moellendorff, că ar fi un caz de refocalizare („refocusing") automată, spectatorii subînțelegând revalorificarea aceleiași structuri ca mormânt al lui Darius și sală de consiliu, pe rând. Iar M. Smethurst, „The Council Chamber in a Production of Aeschylus' *Persians*", *Classical World,* vol. 87, nr. 1, 1993, p. 17: „There was no representation of a council chamber."

14 τόδ᾽ ἐνεζόμενοι / στέγος ἀρχαῖον (*Perșii,* vv. 140–141: „așezați lângă acest vechi edificiu"), respectiv ὄχθος, (*Perșii,* v. 659: „tumul", în acest caz.)

15 Vezi V. Di Benedetto – E. Medda, ed. cit., p. 70: „La possibilità di far dialogare due personaggi ponendoli su differenti livelli di altezza era ricca di implicazioni sceniche." Vezi ibid., la aceeași pagină, nota 1, precum și sinteza bibliografică cu privire la posibilitățile de reprezentare a mormântului lui Darius de la p. 96.

Un alt aspect scenografic mult discutat este modul de intrare în scenă a Reginei (v. 290) cu sau fără carul la care se referă când, în al doilea episod (vv. 607–609), își face reapariția:

„De aceea, pe acest drum, fără car, fără podoabele de dinainte, mă întorsei de acasă (...).”[16]

Există păreri pro și contra dublării scenografice a textului, cu argumente acceptabile în ambele cazuri. Având în vedere că este o alegere regizorală a lui Eschil, nedocumentată, că schimbarea este menționată o singură dată în text și nu mai există referiri, chiar indirecte, cu privire la carul Reginei, ci doar la schimbarea îmbrăcămintei pentru a-și întâmpina cum se cuvine fiul, regele de drept al Persiei (vv. 849–850), este inutil să presupunem[17] și imposibil să stabilim acest aspect în absența altor date.

Facem o remarcă cu privire la economia mjloacelor scenografice și mai ales la o posibilă viziune regizorală: Regina nu mai revine pe scenă după această replică, Xerxes fiind întâmpinat de Cor. Prin urmare, deși textul indică trei modificări de costum, din care două pot avea loc extrascenic, Regina poate apărea pe scenă fie cu un

---

16 Cităm câteva opinii: B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo,* Firenze, 1993, pp. 293–294, afirmă că nu este vorba de o schimbare de costum sau o renunțare la atelaj și pompă, ci o aluzie la renunțarea la fastul care i se cuvenea și care o caracteriza înainte de înfrângerea armatei persane, în semn de doliu. Dimpotrivă, L. Polacco, „L'ingresso del Coro nei *Persiani* di Eschilo: natura e funzione dei sistemi anapestici”, *Dioniso,* vol. 55, 1984–1985, pp. 75–88, susține chiar că Regina a folosit altă intrare decât cea folosită în primul episod. De asemenea, M. Smethurst, art. cit., p. 15: „It seems reasonable to infer that she came on a chariot for the first entrance, so that by means of the contrast between the entrances Aeschylus could translate the consequences of the reported defeat of the Persians visually into the performance.” Vezi și discuția lui Ch. W. Willink, „Entrances, Exits and Locations in Aeschylus' *Persae*”, pp. 23–24 și 26–27, în *Quaderni Urbinati di Cultura Classica,* vol. 89, nr. 2, 2008, care susține că traducerea termenului corespunzător mijlocului de transport al Reginei poate conduce la confuzii: „(…) this word is misleadingly treated by the lexica”), deși varianta propusă („conveyance”) este numai un termen general: „vehicul, mijloc de transport”.

17 Să propunem o variantă sau cealaltă ar însemna să cedăm, cum scria A. Ubersfeld, *Lire le théâtre,* ed. cit., p. 17: „(…) à la tentation de figer le texte (…), de privilégier une lecture particulière du texte.” Sau să îmbrățișăm, cum scrie autoarea la p. 18: „L'autre attitude (…) c'est le refus, parfois radical du texte. Le texte n'est qu'un des éléments de la représentation, et peut-être le moindre.”

singur, același costum, fie, în funcție de viziunea regizorală, cu două[18]: primul fastuos, pe măsura personajului, al doilea, simplificat, ca semn al doliului. Dacă luăm în considerare prima variantă, constanța aspectului îndoliat al Reginei poate întări semnificația visului premonitoriu (v. 199) și relatarea comportamentului lui Xerxes, care constituia un motiv de îngrijorare pentru aceasta și înainte de inițierea campaniei împotriva Greciei (v. 756).

Dacă avem în vedere a doua variantă, schimbarea de costum nu numai că dublează textul, dar îi conferă o anumită futilitate, dacă nu redundanță, prin prisma complementarității discursului scenic în raport cu cel verbal. O astfel de schimbare de costum ar fi putut servi, ipotetic, sublinierii unor alte aspecte (fie conștientizarea sau luarea la cunoștință a unei noi stări de fapt de tip «recunoaștere», fie o anumită versatilitate a caracterului, care nu și-ar avea locul în acest text – Regina anunță a doua schimbare vestimentară la îndemnul Umbrei lui Darius (v. 833), în semn de considerație pentru puterea regală cu care era investit fiul ei, dar și de bucurie maternă). Valențele discutate depind însă de o viziune regizorală la care nu avem acces.

Rezidența regală menționată în text este pretextul pentru ieșirile, respectiv intrările în scenă ale reginei și ține de domeniul extrascenic. Nu putem ști dacă și cum era reprezentată, căci informația conform căreia acțiunea avea loc în fața rezidenței regale face parte din prefața textului (*hypothesis*), de dată elenistică. Avea poate tot un rol simbolic, de reprezentare a unei puteri care, în contextul acțiunii tragice, își pierduse eficacitatea.

Spațiul scenic este extern, deschis, are ca repere cele două elemente menționate în text, vizibil fiind numai exteriorul acestora. Acestea au o funcție de conotare simbolică a spațiului, de marcare a limitelor lui, în acest caz a unei dimensiuni civic onorifice: spațiu închis rezervat întrunirilor sfatului bătrânilor („vechiul edificiu”), respectiv, spațiu sacru ermetic, destinat cinstirii celor trecuți în moarte (mormântul tumular al lui Darius[19]).

---

[18] Afirmația din *Vita Aeschyli,* 2, a unui autor anonim din secolul IV î.Cr. cu privire la scena încărcată și fastul reprezentațiilor teatrale eschiliene, are în vedere reluările de după 386 î.Cr. ale tragediilor acestuia. (H. J. Mette, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland,* ed. cit., I, col. 11, 10–12)

[19] Vezi, de pildă, mormântul de la Pasargadae al lui Cirus al II-lea, fondator al dinastiei Ahemenizilor (vezi *supra,* nota 12). Mormântul are aspectul unui mausoleu rectangular de piatră, de dimensiuni reduse, fără ornamentații, spre deosebire de mormintele regale săpate în stâncă de la Naqš-e Rostam. Vezi și descrierea lui E. Benveniste, *The Persian Religion according to the Chief Greek Texts,* I, Geuthner, Paris, 1929, p. 37: „(…) having themselves buried, some in a mausoleum with thick walls, and others in a tomb hewn out of solid rock.”

Spectatorii nu asistă la viața cotidiană a cetății imperiale Suza, ci la un moment excepțional din istoria ei, în afara cursului normal al activității instituțiilor ei. Este o imagine a Greciei văzută prin ochii reprezentanților societății persane: regina, corul, cu rolul de exponent al cetății și al valorilor ei, umbra lui Darius și în final, Xerxes, imagine propusă și realizată cu mijloace literare de un grec, autorul nostru. O circularitate altfel nulă, căci o imagine auto-reflectată are o valoare epistemică restrânsă, putându-se constitui ca document doar pentru istoria mentalităților[20] și deveni eficace numai prin natura poetică a textului.

La nivel concret, de scenă, în termeni de verticală – orizontală, spațiul ficțiunii are ca repere doar cele două elemente specificate de text, edificiul și mormântul lui Darius.

La nivel pragmatic, spațiul scenic (spațiul de joc) și spațiul extrascenic (invizibil) sunt indicate și/sau redate de traiectoriile și/sau replicile actorilor. Prezența actorilor care interpretează textul se constituie ca un complex ritmic, sincron și operant.

Evenimentele evocate au loc într-un spațiu extrascenic proximal sau distal. Spațiul evocat are ca primă referință în realitatea ficțională Imperiul persan ahemenid, cu centrul în Suza și reprezentat de diferitele cetăți nominalizate sau descrise sumar, respectiv Elada, cu centrul simbolic Atena și centrul concret Salamina.

Evenimentele ficțiunii sunt dublate istoric, fiind documentabile, ceea ce, pe de o parte, a reprezentat o noutate pentru producțiile tragice de până atunci, cu subiect mitologic, pe urmele unuia dintre predecesorii lui Eschil, Phrynichos, iar pe de alta, este o mărturie a impactului acestui conflict militar și politic asupra societății grecești a vremii. Înfrângerea perșilor de la Salamina „restituise lumii grecești granița ei naturală, marea"[21], pe care o regăsim în *Perșii* exploatată ca motiv literar.

În ceea ce privește spațiul ficțiunii, în *Perșii,* ocurențele identificate: mare, navă, pământ, casă (palat, cameră, sală de consiliu), altar și mormânt caracterizează un sistem de relații simbolice: mare și navă în opoziție cu pământ/casă și variațiile, respectiv altar și mormânt, categorie de legătură între pământ și cer, respectiv, pământ și lumea de dincolo[22].

În registrul scenic se regăsesc doar mormântul și un edificiu public, sala de consiliu. Prin urmare, raportul dintre spațiul ficțiunii și cel al reprezentării se referă la

---

[20] Cu privire la campania lui Xerxes și eliberarea Greciei, vezi, de pildă, *The Cambridge Ancient History,* D. M. Lewis et alii (ed.), ed. a 2-a, IV, Cambridge U. P., 2007, pp. 518–622 și P. Cabanes, *Mic atlas al Antichității grecești,* G. Sfichi (trad.), Polirom, Iași, 2001, pp. 52–54 și 66–69.

[21] P. Mazon în *Eschyle,* I, P. Mazon (ed., trad. și note), Les Belles Lettres, Paris, 1920, p. 57.

[22] Vezi *supra,* cu privire la lexicul și problematica spațiului.

nouăzeci și trei de localizări și două structuri scenice care marchează spațiul reprezentării, dintre care localizările cu referire la perimetrul scenei sunt în număr de cinci.

Spațiul proximal care face referire la un perimetru extrascenic este evocat sau sugerat în șaisprezece cazuri. Tipul metaspațiului, simbolic și subiectiv[23], dar și de referință onirică (visul premonitoriu al reginei) sau transmundană (spațiul celest și cel infernal), este reperat în text de unsprezece ori, pondere care poate fi pusă în relație cu spațiul extrascenic proximal, în care sunt evocate acțiunile Reginei în completarea traiectoriei ei scenice.

Modul de redare a spațiului în părțile cântate de Cor (strofele și antistrofele) ca spațiu de mișcare, se bazează pe verbele specifice, care pe de o parte, accentuează caracterul dinamic al acestui spațiu, iar pe de alta, realizează sintonia în privința aspectului melodic, cântat al versurilor. Cele optsprezece ocurențe de acest tip sunt distribuite în mod aproape egal personajelor, în funcție de partea ocupată în piesă: patru dintre ele fac parte din intervențiile Corului, patru, din cele ale lui Xerxes, cinci se regăsesc în discursul Mesagerului, trei în al Reginei, iar unul în răspunsul Umbrei lui Darius.

În ceea ce privește celelalte spații, care au rolul de a completa diversitatea tipurilor și contracara aparentul caracter static al tragediei, cele mixte sunt în număr de opt, alături de spațiile de tranziție, în număr de patru. Restul tipurilor: spațiu ambiguizat de centrul deictic, de translație sau referențial, apar în număr de trei, patru fiecare.

Tehnica dramatică de localizare a evenimentelor constă în redarea unei succesiuni de tipuri de spațiu, în care sunt operate modificări de orizont într-un cadru temporal unitar. Structura ne trimite cu gândul la planimetria cinematografică: nu numai la tipul de plan-secvență (*long take*) de bază, ci și la modul de realizare a unui *mastershot*, a căror miză este realizarea pluralității spațiale în cadrul unei unități temporale unice[24].

În cele ce urmează, procedăm la analiza ale cărei rezultate le-am anunțat mai sus:

1. **Spațiu mixt:** spațiul corespondent reprezentării scenice este punctat deictic, pe de o parte, printr-un indicator (adverbul de loc de apropiere „aici" urmat de adverbul de întărire „chiar"), iar pe de alta, este evocat un spațiu distal, vectorizat („plecați spre") și redat prin sinecdocă:

[23] D. H. Kitto, *Greek Tragedy. A literary study,* Cambridge U. P., 1950, p. 41: „The action is partly, (…), interior action."

[24] J. Aumont, *L'Image,* Nathan, Paris, 1990, p. 112.

Corul: „Chiar aici (cei rămași)[25] dintre perșii plecați spre pământul Eladei, (...).”[26]

2. **Spațiu proximal evocat:** prezența epitetelor ornante („bogate”, „prea aurite”) are rolul de a releva simbolic puterea ahemenidă, exprimată în „aur”, și de a pregăti antiteza cu Elada.

   Corul: „Și paznici ai bogatelor și prea auritelor reședințe”[27]

3. **Spațiu mixt-ambiguu:** spațiul corespondent reprezentării scenice este indicat deictic (verbul la aorist, persoana întâi: „ne”) cu trimitere cataforică la un spațiu proximal, investit simbolic în vederea legitimării autorității sfatului bătrânilor: „pământurile”, care se referă la un spațiu de sine stătător de circumscriere:

   Corul: „Regele însuși ne-a ales să veghem asupra pământurilor sale.”[28]

4. **Metaspațiu subiectiv:** indicatorul deictic indirect (verbul la indicativ prezent, diateza medie, persoana a treia: „ne este tulburat sufletul” în sensul „sufletul nostru”, „noi”) completează mișcarea scenică, la vedere, cu cea interioară a personajului colectiv:

---

[25] Textul tradus subliniat indică ocurențele, cele originale regăsindu-se, de asemenea subliniate, în nota de subsol aferentă. Paranteza fie completează traducerea în vederea ușurării înțelegerii textului, fie oferă un termen sau sintagmă echivalentă, diferența față de original fiind în acest mod marcată, pentru a nu altera raportul literalitate–literaritate anunțat. Textul grec folosit este citat din ediția U. Wilamowitz – Moellendorff, *Aeschyli tragoediae,* Weidmann, Berlin, 1914, pp. 131–176.

[26] Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων / Ἑλλάδ᾽ ἐς αἶαν (...). (*Perșii,* vv. 1–2). Adverbul de loc τάδε este urmat imediat de adverbul de întărire μέν, „într-adevăr”, cu referire directă la adverbul de loc pe care îl determină. De notat acuzativul direcției: ἐς αἶαν, forma epică pentru γαῖα, și sensul propriu, geografic, „pământ”. Acest prim vers citează în semn de omagiu primul vers al tragediei lui Phrynichos, *Fenicienele* (476 î.Cr.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta,* A. Nauck (ed.), G. Olms Verlag, Hildesheim, 1964, p. 722: Τάδ᾽ ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων... („Aici se află dintre perșii demult plecați...”) Cf. A. Wilhelm, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen,* Viena, 1906, p. 9. Spre deosebire de corul feminin al predecesorului său, corul *Perșilor* este constituit din consilierii lui Xerxes.

[27] καὶ τῶν ἀφνεῶν καὶ πολυχρύσων / ἑδράνων φύλακες (*Perșii,* vv. 3–4) Este vorba probabil despre celelalte capitale ale imperiului, unde curtea se muta, de obicei, în funcție de anotimp: Ecbatana, Persepolis, Pasargadae.

[28] οὓς αὐτὸς ἄναξ Ξέρξης βασιλεὺς / Δαρειογενὴς / εἵλετο χώρας ἐφορεύειν. (*Perșii,* vv. 6–7), unde χώρα este un termen plurivalent (pământ, teritoriu, loc, poziție), referitor la un perimetru dat, contrariul lui κενός (spațiu gol, neocupat) sau τόπος (loc, regiune, zonă aparținătoare).

Corul: „Tulburat ne este sufletul, înăuntru”[29]

5. **Spațiu corespondent reprezentării scenice,** fără a fi caz deictic, indicat prin delocuție:

   Corul: „Nici un mesager, nici un călăreț nu ajunge în cetatea perșilor”[30]

   Acesta se află în raport vectorial cu spațiile enumerate sub forma catalogului homeric[31], evocate amplu sumar sau prin simpla numire: Suza, Ecbatana[32], „vechiul zid de apărare al Kissiei”[33], „Sardis cea bogată în aur”[34], „Babilonul cel bogat în aur”[35] etc. din care au fost recrutate efectivele care s-au alăturat expediției lui Xerxes. Starea de criză este redată prin antiteza dintre lipsa veștilor despre cei plecați să cucerească Elada și multitudinea, redată hiperbolic, de efective de luptători persani devorați de pământul sterp al Eladei.

6. **Spațiu distal evocat, de tranziție,** care debutează cu un adverb de mod cu rol deictic „adevărat” (în sensul, „adevărat, am fost acolo”). Spațiul este construit prin succesiunea asindetică a grupurilor verbale de mișcare la diateza activă (perfect și participiu aorist alături de indicativ), care frizează hiperbola:

   Corul: „Adevărat, trecut-a armata regelui distrugător de cetăți pe partea cealaltă, pe pământ vecin, pe pod de bărci legate cu funii de in, traversând Hellespontul, călcând strâmtoarea pe drum strâns înjugat cu scânduri late de lemn.”[36]

---

29 ὀρσολοπεῖται / θυμὸς ἔσωθεν. (*Perșii,* vv. 10–11)

30 ἄστυ τὸ Περσῶν ἀφικνεῖται (*Perșii,* v. 15)

31 Catalogul navelor ahee, respectiv al căpeteniilor și al aliaților Troiei: *Iliada,* II, 493–759, respectiv 816–877.

32 *Perșii,* v. 16.

33 τὸ παλαιὸν Κίσσιον ἕρκος (*Perșii,* v. 17)

34 πολύχρυσοι Σάρδεις (*Perșii,* v. 45)

35 Βαβυλὼν δ᾽ ἡ πολύχρυσος (*Perșii,* v. 53). Vezi, de asemenea, vv. 33, 36, 40, 57.

36 πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη / Βασίλειος στρατός εἰς ἀντίπορον γείτονα χώραν,/ λινοδέσμῳ σχεδίᾳ πορθμὸν ἀμείψας / Ἀθαμαντίδος Ἕλλας, / πολύγομφον ὅδισμα / ζυγὸν ἀμφιβαλὼν αὐχένι πόντου. (*Perșii,* vv. 65–72) Pentru descrierea podului de vase construit de Xerxes peste Hellespont (Strâmtoarea Dardanele), vezi Herodot, *Istorii,* VII, 36, L. Onu – L. Șapcaliu (ed. îngr.), N. Milescu (trad.), Minerva, București, 1984, p. 347. Vezi și Herodot, *Istorii* II, 96, 5, F. Ștef (trad., notițe ist. și note), Teora, București, 1998, II, p. 106: termenul folosit de Herodot este tot γόμφος (bulon) De altfel, Darius I a folosit pentru a traversa Bosforul, în primele expediții de cucerire de teritorii în Balcani, tot un pod de vase, în încercarea de ocupare a Sciției, după 513 î.Cr., când recucerea Cirenaica. (Herodot, *Istorii,* VI)

Xerxes „pe <u>tot</u> pământul își <u>mână</u> turma divină, pe drum îndoit, de uscat și de mare (...)"[37], „<u>îmboldește multe</u> mâini și <u>mulți</u> marinari și caru-i sirian."[38]

7. **Metaspațiu subiectiv redat** prin litotă[39] **(**verbe de mișcare specifice la negativ: „a scăpa" și adjectivul deverbativ „muritor"), care exprimă starea de criză și trimit la ideea de capcană, de spațiu ermetic:

   Corul: „(...) <u>din care nu este scăpare</u> pentru cel supus morții."[40]

8. **Spațiu distal evocat** prin paronomasie apofonică, partea fiind cântată:

   Corul deplânge soarta de războinici a perșilor, care îi târăște în „războaie care <u>distrug</u> turnuri (...), <u>distrugeri</u> de cetăți."[41]

9. **Spațiu distal evocat,** face referință la un spațiu realizat cu metafore sinestezice, paralelism antitetic între necuprinderea naturii și artificiile la care omul recurge, atât ca mijloace materiale („frânghii", „poduri"), cât și psihologice, spațiul devenind metaspațiu subiectiv prin utilizarea verbelor procesuale („a învăța", „a se încrede"). Partea este cântată:

   Corul: „<u>Învățară</u> căile largi ale mării albite de suflarea mânioasă și a veghea pădurea (hățișurile) mării, <u>încrezători</u> în frânghii slabe și poduri născocite."[42]

10. **Spațiu corespondent reprezentării scenice de tip referențial, cu valoare simbolică** de entitate civică, construit prin apoziție, sinecdocă și epitet, κένανδρον („pustie de bărbați"):

    Corul: „De n-ar afla <u>orașul</u>, <u>marea cetate a Susei</u>, <u>pustie de bărbații ei</u>."[43]

---

[37] ἐπὶ πᾶσαν χθόνα ποιμανόριον θεῖον ἐλαύνει / διχόθεν, πεζονόμον τ᾽ ἔκ τε θαλάσσας (*Perșii*, vv. 75–76) Se pare că cel de tip sirian era cel mai utilizat car de luptă și probabil cel mai cunoscut de către greci. (Vezi *A History of Technology*, I, Ch. Singer – E. J. Holmyard (ed.), Clarendon Press, Oxford, 1967, p. 945)

[38] Partea cântată continuă la prezent și participiu prezent activ și complementele directe aferente: πολύχειρ καὶ πολυναύτας, / Σύριόν θ᾽ ἅρμα διώκων, / ἐπάγει. (*Perșii*, vv. 83–84)

[39] Vezi H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, ed. cit., p. 74, §211.

[40] τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπὲρ θνατὸν ἀλύξαντα φυγεῖν. (*Perșii*, v. 100) Versul este omis în ediția Wilamowitz – Moellendorff 1914, dar prezent în W. Dindorf, *Aeschyli tragoediae superstites et deperditarum fragmenta*, I, ed. cit., p. 73.

[41] πολέμους πυργοδαΐκτους / (...) πόλεών τ᾽ ἀναστάσεις. (*Perșii*, v. 107) În traducere, corespondența inclină spre echivalență.

[42] ἔμαθον δ᾽ εὐρυπόροιο θαλάσσας πολιαινομένας πνεύματι λάβρῳ / ἐσορᾶν πόντιον ἄλσος, / πίσυνοι λεπτοδόμοις πείσμασι λαοπόροις / τε μαχαναῖς. (*Perșii*, vv. 109–113)

[43] μὴ πόλις πύθηται / <u>κένανδρον</u> μέγ᾽ ἄστυ Σουσίδος (*Perșii*, vv. 116–117)

11. **Spațiu distal evocat, de tranziție,** indicat anaforic:

Corul: „Trecând peste ambele capuri de pământ înjugate."[44]

12. **Spațiu mixt:** metaspațiu subiectiv („dorul de bărbați") și spațiu proximal sugerat redat prin metafora „paturile" realizat prin metalepsă[45]:

Corul: „Dorul de bărbați umple paturile de lacrimi"[46]

13. **Spațiu corespondent reprezentării scenice** redat exortativ („să luăm loc") și deictic („acest vechi edificiu") cu referire la elementul de decor de pe scenă.[47]

Corul: „Să luăm loc în acest vechi edificiu."[48]

14. **Spațiu semiproximal evocat simbolic,** de tip concentric (cămin – cameră), definit ca punct de desprindere prin folosirea participiului aorist alături de indicativul prezent activ persoana întâi („vin sau ajung după ce am lăsat"); „căminul poleit" este simbolul împletirii dintre putere (aur) și legătura matrimonială, subliniată prin reluarea determinantului pronominal („mea") în apoziția care explică atributul pronominal al celui de al doilea spațiu („camera"), circumscris de primul:

Regina: „Pentru aceea vin lăsând căminu-mi poleit cu aur și camera noastră, a lui Darius și a mea."[49]

15. **Spațiu referențial evocat, inclus într-un metaspațiu oniric:** regina povestește Corului visul în care apărea Xerxes „dus pe pământul Ionilor"[50]. Xerxes este un personaj a cărui absență este rezultatul unei îndepărtări (indicatorul vectorial implicit: „dus" presupune un punct de plecare și o direcție), pe care Regina o speră temporară, nu ireversibilă, după cum vom vedea în continuare.

16. **Spațiu proximal evocat,** caz deictic mixt (verbe la persoana întâi la aorist indicativ activ și la prezent). Abluțiunile și sacrificiul oferit de regină sunt formulate

---

[44] τὸν ἀμφίζευκτον ἐξαμείψας / ἀμφοτέρας ἅλιον / πρῶνα κοινὸν αἴας. (*Perșii*, vv. 130–132)

[45] H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* P.U.F., Paris, 1998, p. 687: „Métonymie de focalisation dans la chaîne de l'action: suggestion de la conséquence soustendue, par expression de la cause (…)."

[46] λέκτρα δ᾽ ἀνδρῶν πόθῳ / πίμπλαται δακρύμασιν. (*Perșii,* vv. 133–134)

[47] Vezi D. J. Jacobson, *Deixis in Fifth Century Athenian Drama,* dis. cit., p. 50.

[48] τόδ᾽ ἐνεζόμενοι / στέγος ἀρχαῖον (*Perșii,* vv. 140–141)

[49] ταῦτα δὴ λιποῦσ᾽ ἱκάνω / χρυσεοστόλμους δόμους / καὶ τὸ Δαρείου τε κἀμὸν κοινὸν εὐνατήριον. (*Perșii,* vv. 159–160)

[50] Ἰαόνων γῆν οἴχεται (...). (*Perșii,* v. 178)

narativ, aceasta povestindu-se pe sine (verbele la aorist persoana întâi în discurs direct) Trecerea de la un reper la celălalt vectorizează spațiul evocat, atât în plan orizontal, cât și vertical, prin schimbarea timpului verbal, de la aorist la prezent:

Regina: „Atinsei cu mâinile <u>izvorul</u> frumos curgător[51] (...) apropiai mâna care sacrifică de <u>altar</u>[52] (...) văd un vultur care zboară spre <u>altarul lui Apollo</u>[53] (...) apoi un uliu <u>văd, care se avântă </u>în cursă înaripată (...).”[54]

17. **Spațiu ambiguizat de centrul deictic,** persoana a treia, aflată în raport cu persoana a doua singular, care se referă cataforic la un ajutor din partea lui Darius[55], precum și de paralelismul antitetic simetric. Între spațiul pământean și cel de natură transmundană se stabilește, pe verticală, un raport vectorial de atracție simbolică:

Corul: „Sfaturi bune să-ți <u>trimită</u>, ție și băiatului tău, (Darius) <u>de sub pământ la lumină,</u> iar nenorocirile să le înlănțuie <u>înapoi în pământ</u>, în întuneric.”[56]

18. **Spațiu proximal evocat,** caz de proiecție deictică proleptică, cu dublă referire la metaspațiul celest și la cel infernal. Regina, deși este angajată într-un discurs la persoana întâi, pluralul maiestății, folosește verbe la viitor, vizând propensiunea într-un spațiu proximal:

Regina: „Cele ce astfel recomanzi (sfătuiești), toate le vom trimite <u>zeilor</u> și celor dragi din <u>infern</u>, <u>când vom merge acasă</u>.”[57]

19. **Indicator spațial adverbial și spațiu distal evocat** în vederea reperării, prin înscriere în spațiul global, în formulare aparent deictică („pe acest pământ”) în discurs direct interogativ:

---

51 χεροῖν καλλιρρόου / ἔψαυσα πηγῆς. (*Perșii,* vv. 201–202)

52 σὺν θυηπόλῳ χερὶ / βωμὸν προσέστην. (*Perșii,* vv. 202–203) Este vorba despre mâna dreaptă. (Vezi, de pildă, P. Grenet, „Couples d'opposés et analogie dans la pensée philosophique des anciens Grecs (note critique)”, *Revue des Etudes Grecques,* vol. 83, nr. 394, 1970, p. 173, cu privire la tipul de polaritate dreapta–stânga)

53 ὁρῶ δὲ φεύγοντ᾽ αἰετὸν πρὸς ἐσχάραν / Φοίβου. (*Perșii,* vv. 205–206)

54 μεθύστερον δὲ κίρκον εἰσορῶ δρόμῳ / πτεροῖς <u>ἐφορμαίνοντα.</u> (*Perșii,* vv. 207–208) (cu verbul de mișcare la participiu prezent conjunct)

55 Vezi verbele la infinitiv prezent activ cu valoare obiectivă: a trimite, a înlănțui.

56 ἐσθλά σοι πέμπειν τέκνῳ τε γῆς ἔνερθεν ἐς φάος, / τἄμπαλιν δὲ τῶνδε γαίᾳ κάτοχα μαυροῦσθαι σκότῳ. (*Perșii,* vv. 223–224)

57 ταῦτα δ᾽ ὡς ἐφίεσαι, / πάντα θήσομεν θεοῖσι τοῖς τ᾽ ἔνερθε γῆς φίλοις, / εὖτ᾽ ἂν εἰς οἴκους μόλωμεν. (*Perșii,* vv. 228–230)

Regina: „(...) unde se spune că se află Atena pe acest pământ?[58]

20. Spațiu distal evocat, a cărui localizare este redată perifrastic, în discurs direct, prin intermediul unor indicatori spațiali ale căror repere creează un raport antitetic implicit („departe", „la apus" în sensul „departe de aici", respectiv la vest spre deosebire de est, unde răsare soarele):

Corul: „Departe, la apus, la asfințirea regelui Soare (unde asfințește regele Soare)."[59]

21. Spațiu distal evocat la care se face referință în mod voit nedeterminat, în discurs direct. Caz de falsă indicație deictică:

Regina: „Cu toate acestea, băiatul meu tânjea după această cetate?"[60]

22. Spațiu distal evocat indirect, la care se face referire catachretic („izvor de argint", „comoară a pământului") și eliptic. Aluzia la una dintre cauzele campaniei de cucerire și jaf a lui Xerxes, care de altfel se încadra într-o tradiție de cuceriri ahemenide de multe decenii, este singulară în text:

Corul: „Al lor este (au) un izvor de argint, comoară a pământului."[61]

---

58 ποῦ τὰς Ἀθήνας φασὶν ἱδρῦσθαι χθονός; (*Perșii*, v. 231) unde χθών are sensul de suprafață a pământului, a globului („în această lume"). ‚Ignoranța' reginei este probabil un semn al prudenței cu care Eschil tratează relațiile Atenei cu Imperiul ahemenid, documentate de la sfârșitul secolului VI î.Cr. Politica externă a lui Darius I (522–486 î. Cr.) urmărea crearea de partide favorabile unei alianțe în fiecare stat grec. În 507 î.Cr., de pildă, Atena apelează la ajutorul Persiei pentru a contracara coaliția Spartei cu Teba și Chalcis. (P. Cabanes, *Mic atlas istoric al Antichității grecești*, ed. cit., p. 66)

59 τῆλε πρὸς δυσμαῖς ἄνακτος Ἡλίου φθινασμάτων. (*Perșii*, v. 232)

60 ἀλλὰ μὴν ἵμειρ᾽ ἐμὸς παῖς τήνδε θηρᾶσαι πόλιν; (*Perșii*, v. 233)

61 ἀργύρου πηγή τις αὐτοῖς ἐστι, θησαυρὸς χθονός. (*Perșii*, v. 238) Mina de argint de sub Muntele Laurion (capul Sunion, situat la 50 km de Atena) era exploatată încă din epoca bronzului. Exploatarea devine sistematică în secolul VI î.Cr. (vezi C. Dornergue, *Les mines antiques. La production des métaux aux époques grecque et romaine*, Belin, Paris, 2008, capitolele I și III), suscitând interese și conflicte de ordin economic și geopolitic. Vezi și R. Seaford, *Cosmology and the Polis. The Social Construction of Space in the Tragedies of Aeschylus*, Cambridge U. P., 2016, pp. 63–64: „From about the end of the century Athens continued to acquire much precious metal from its own land (at Laurium), *the only substantial polis to do so*." (sublinierea noastră)

23. Spațiu evocat, de circumscriere, prin exclamația emfatică a Mesagerului, care avansează totodată prima parte a antitezei dintre dimensiunile și bogăția unui imperiu continental și vestea înfrângerii pe care urmează să o relateze.[62]

Mesagerul: „O, cetăți de pe întreg pământul Asiei, o pământ al Persiei și mare lăcaș al bogăției."[63]

24. Spațiu mixt: spațiu distal evocat asociat spațiului reprezentării scenice. Funcția deictică se realizează referențial („vă vorbesc", acum și aici) și anaforic („fiind de față", atunci și acolo) prin discurs direct, la persoana întâi. Verbul la conjunctiv aorist activ întărește participiul prezent activ, alături de exprimarea litotică în raport antitetic:

Mesagerul: „Și cu adevărat fiind de față și nu auzind cuvintele altora, vă vorbesc, Perșilor (...)"[64]

25. Spațiu evocat vectorizat (direcția Asia – Elada), dublu, redat prin antiteza „pământul Asiei", spațiu de circumscriere exprimat prin γῆ, ca „pământ generator, care dă viață, locuit, cultivat" și un spațiu distal, cel al Eladei, χώρα, „ținut, teritoriu, bucată de pământ circumscrisă". Contradicția are rațiuni afective: deși expediția persană era un demers de agresiune, de cucerire, Elada este cea care primește epitetul moral „distrugător".

Corul: „A plecat de pe pământul Asiei împotriva tărâmului distrugător al Eladei."[65]

26. Spațiu distal evocat prin asindet și hiperbolă combinată[66], combinație eterogenă deictic, cu rol de aducere în prim plan: „acum" (cu verbul la indicativ prezent diateza activă), respectiv „acolo", pe țărmul Salaminei.

---

[62] Spațiu extrascenic evocat, caz anaforic, indicat de «iota deictic», de depărtare, rar utilizat, ἐκεῖνα (acelea), care „exprimă în mod concret opoziția spațială aproape-departe" (Fr. Michelazzo, *Nuovi itinerari alla scoperta del greco antico,* Edizioni dell'Università, Firenze, 2006, p. 57): „Astfel sunt toate acelea pierdute (este totul pierdut)." (ὡς πάντα γ᾽ ἔστ᾽ ἐκεῖνα διαπεπραγμένα) (*Perșii,* v. 260)

[63] ὦ γῆς ἁπάσης Ἀσιάδος πολίσματα, / ὦ Περσὶς αἶα καὶ πολὺς πλούτου λιμήν (*Perșii,* vv. 249–250) Alternanța γῆ – αἶα < γαῖα (pământ, aici în sens de teritoriu) apare numai din rațiuni metrice.

[64] καὶ μὴν παρὼν γε κοὐ λόγους ἄλλων κλύων, / Πέρσαι, φράσαιμ᾽ (…). (*Perșii,* vv. 266–267)

[65] γᾶς ἀπ᾽ Ἀσίδος ἦλθε δᾳαν / ἐφ᾽ Ἑλλάδα χώραν. (*Perșii,* vv. 270–271)

[66] H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik,* ed. cit., p. 75, § 213.

Mesagerul: „Sunt pline de cadavre[67] fără noroc, mutilate, țărmurile Salaminei și totul în jur.”[68]

27. Spațiu distal evocat prin reluarea de către Cor a descrierii Mesagerului, în care intervine un centru deictic (verbul la indicativ prezent activ persoana a doua:„spui”). Verbele la participiu aorist activ și pasiv redau deriva prin climax alături de metonimie și asindet („loviți de mare”, „scufundați”, „purtați”):

Corul: „Loviți de mare, scufundați de multe ori, spui că pier purtați, rătăcitori între cele două maluri.”[69]

28. Spațiu distal evocat prin metonimie topografică[70]: Salamina și Atena, simboluri ale înfrângerii perșilor în Elada.

Mesagerul: „O, câtă ură la auzul numelui Salamina. Vai, cum suspin cu gândul la cetatea Atenei.”[71]

Corul: „Urâtă Atena cea distrugătoare!”[72]

29. Metaspațiu realizat simbolic, prin paralelism antitetic și elipsă verbală:

Regina: „(Ce) ai spus (spusele tale aduc) lumină mare caselor mele și albă zi (fac) din noaptea întunecată.”[73]

30. Spațiu distal evocat prin deplasarea centrului deictic de la persoana întâi la a treia. Mesagerul enumeră sub forma catalogului homeric, numele comandanților lui Xerxes, alături de descrierea locului în care au căzut în luptă. Cazurile deictice la persoana a treia („se lovește” acum, indicativ prezent, diateza medie):

Artembares „se lovește de malul aspru al Silenei”[74]

---

67 Cf. *Iliada,* XXI, 218.

68 πλήθουσι νεκρῶν δυσπότμως ἐφθαρμένων / Σαλαμῖνος ἀκταὶ πᾶς τε πρόσχωρος τόπος. (*Perșii,* vv. 272–273)

69 ἁλίδονα (...) πολυβαφῆ / κατθανόντα λέγεις φέρεσθαι / πλάγκτ᾽ ἐν διπλάκεσσιν (*Perșii,* vv. 275–277)

70 H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik,* ed. cit., pp. 75–76, § 216.

71 ὦ πλεῖστον ἔχθος ὄνομα Σαλαμῖνος κλύειν. / φεῦ, τῶν Ἀθηνῶν ὡς στένω μεμνημένος. (*Perșii,* vv. 284–285)

72 στυγναί γ᾽ Ἀθᾶναι δᾴοις. (*Perșii,* v. 286)

73 ἐμοῖς μὲν εἶπας δώμασιν φάος μέγα / καὶ λευκὸν ἦμαρ νυκτὸς ἐκ μελαγχίμου. (*Perșii,* vv. 300–301)

74 στύφλους παρ᾽ ἀκτὰς θείνεται Σιληνιῶν. (*Perșii,* v. 303) Silenae este numele plajei Salaminei.

alternează cu evocarea descriptivă:

Dadakes „căzu cu un salt (săltat) ușor din corabie”[75]

și redarea ca martor ocular a unei acțiuni la imperfect („rătăcea, când l-am văzut”) Tenagon „bătut de mare rătăcea în jurul insulei lui Aiax”[76] și Arsames, Lilaios și Argestos „răzleți în jurul insulei care hrănește porumbei, se izbeau aceștia (ei) de mal”[77], revine la aorist în caz deictic: Arkteus, Adeues și Pharnuchos „aceștia (ei) dintr-o corabie căzură”[78], Artames și Arabos „se stinseră acolo venetici pe pământul tare”[79].

31. **Spațiu distal evocat** prin isocolon subjunctiv realizat prin paralelism antitetic și litotă, ambiguizat deictic anaforic de participiul prezent activ absolut al verbului „a fi” cu valoare cauzală[80] („având-u-i în vedere pe cei care sunt acum acolo”), cu accent pe virtutea demonstrată de atenieni în luptă, ca meterez inexpugnabil, indicată apozitiv. În răspunsul Mesagerului, elipsa este sintactică, cerută de conjuncția justificativă γὰρ (căci):

Regina: „Este deci încă Atena oraș nepustiit?

Mesagerul: „(Nu), căci bărbații care sunt (acolo) îi sunt meterez nezdruncinat.”[81]

---

75 πήδημα κοῦφον ἐκ νεὼς ἀφήλατο (*Perșii*, v. 305)

76 θαλασσόπληκτον νῆσον Αἴαντος πολεῖ. (*Perșii*, v. 307) Salamina este numită Insula lui Aiax, considerată locul de naștere al eroului.

77 οἵδ᾽ ἀμφὶ νῆσον τὴν πελειοθρέμμονα / δινούμενοι 'κύρισσον ἰσχυρὰν χθόνα (*Perșii*, vv. 309–310)

78 οἵδε ναὸς ἐκ μιᾶς πέσον. (*Perșii*, v. 312)

79 σκληρᾶς μέτοικος γῆς, ἐκεῖ κατέφθιτο. (*Perșii*, v. 319)

80 Vezi Fr. Michelazzo, *Nuovi itinerari alla scoperta del greco antico*, ed. cit., p. 134.

81 ἔτ᾽ ἆρ᾽ Ἀθηνῶν ἔστ᾽ ἀπόρθητος πόλις; ἀνδρῶν γὰρ ὄντων ἕρκος ἐστὶν ἀσφαλές. (*Perșii*, vv. 348–349). În Eschyle, *Tragedies*, I, P. Mazon (trad. și ed.), Les Belles Lettres, Paris, 1976, p. 74, nota 3, Mazon afirmă că metafora reia un vers al lui Alceu devenit proverbial, fără a-l menționa. Este vorba despre una dintre elegiile sale politice, cu tentă exortativă: ἄνδρες πόλεως πύργος ἀρηίοι („bărbații, turnul cel mai vajnic al cetății”) (*Poetae lyrici graeci minores*, fr. 15, J. Pomtow (ed.), S. Hirzelium, Leipzig, 1885, p. 91, citat deja într-un comentariu la versul de mai sus al lui Eschil și al unui vers din Sofocle, *Oedip rege*, v. 56). Vezi și traducerea lui A. D. Campbell, *Greek Lyric. Sappho and Alcaeus*, I, Harvard U. P., 1990, p. 285 și nota 1: „for warlike men are a city’s tower”. Pentru poziția socială și implicarea lui Alceu (630 – aprox. 560 î.Cr.) în viața orașului Mitilene vezi, de pildă, introducerea lui Campbell, ed. cit., pp. XIV–XVII.

32. Spațiu ambiguizat de centrul deictic cataforic dat de verbul de tip *dicendi* intensiv „a porunci" la imperfect indicativ activ, persoana a treia. Pe de o parte, spațiu indicat deictic, pe de alta, spațiu distal evocat prin descrierea acțiunilor navale, prin verbe la infinitiv obiectiv, diateza activă, cu valoare constatativ–enunțiativă[82] și epitetul asociat malului mării, care completează sinestezic perimetrul descris:

„Porunci (...) să alinieze navele pe trei rânduri, iar pe celelalte în jurul insulei lui Aiax, să păzească rada și țărmul vuind de zgomotul valurilor."[83]

Descrierea continuă uzând de parigmenon[84], verbe la indicativ imperfect, respectiv prezent activ, care redau o mișcare în desfășurare cu centrul deictic la persoana a treia (atributele pronominale anaforice: πᾶς („tot", în sensul toți) și ἕκαστος („fiecare în parte")) creând un spațiu dinamic, desfășurat în fața ochilor spectatorilor:

Mesagerul: „Pe corabie urcară tot bărbatul stăpân al vâslei și tot purtătorul de arme (toți vâslașii și toți hopliții), / bord la bord se încurajau în lungile corăbii, / navighează ei, fiecare la locul rânduit."[85]

33. Tranziție de la spațiul universal redat cinetic la un spațiu distal evocat sonor, în gradație negativă, un anticlimax spațial, dacă putem spune astfel, de la:

„Atunci când ziua cu albi cai vederii se revărsă strălucitoare peste tot pământul"[86]

la:

---

82 Vezi Fr. Michelazzo, *Nuovi itinerari alla scoperta del greco antico*, ed. cit., p. 69.

83 προφωνεῖ (...) / τάξαι νεῶν στῖφος μὲν ἐν στοίχοις τρισὶν / ἔκπλους / φυλάσσειν καὶ πόρους ἁλιρρόθους, / ἄλλας δὲ κύκλῳ νῆσον Αἴαντος πέριξ:. (*Perșii*, vv. 363, 366–368) Adjectivul ἁλιρρόθους („vuitor de zgomotul mării") va fi reluat de Sofocle, *Aiax*, v. 412 și Euripide, *Hippolit*, v. 120. Versurile precedente, 363–365, deși descriu efectele apusului soarelui, nu creează un spațiu, ci o imagine dramatică cu valoare temporală, prin litotă de factură sinestezică (razele soarelui nu mai încălzesc pământul, umbra ia cerul în stăpânire)

84 Reluarea rădăcinii verbului τάσσω, a dispune în ordine, în rând, în versurile 380–381: τάξαι – τάξις – δὲ τάξιν – τεταγμένος. (vezi *infra*, nota 85)

85 πᾶς ἀνὴρ κώπης ἄναξ / ἐς ναῦν ἐχώρει πᾶς θ᾽ ὅπλων ἐπιστάτης: / τάξις δὲ τάξιν παρεκάλει νεὼς μακρᾶς: / πλέουσι δ᾽ ὡς ἕκαστος ἦν τεταγμένος (*Perșii*, vv. 378–381)

86 ἐπεί γε μέντοι λευκόπωλος ἡμέρα / πᾶσαν κατέσχε γαῖαν εὐφεγγὴς ἰδεῖν, (*Perșii*, vv. 386–387) Metafora „cailor albi" se regăsește în alt context la Pindar, *The Olympian and Pythian Odes*, *Pitiana* I, 66, B. L. Gildersleeve (introd., note și indici), A. M. Hakkert, Amsterdam, 1965, pp. 63 și 248.

„În același timp îi răspunse ascuțit al stâncii insulei ecou."[87]

34. Spațiu distal cu valoare simbolică evocat deictic, în discurs direct, exortativ:

Mesagerul: „O, copii ai elenilor, mergeți să eliberați patria, (...) să eliberați templele zeilor noștri și mormintele strămoșilor."[88]

35. Spațiu mixt: distal evocat prin silepsă („navă de navă", „rostru"), ai cărui indicatori vectoriali predomină asupra celor spațiali, cu centru deictic cataforic (repetiția adverbului de timp cu nuanță modală „deodată", verbele la conjunctiv prezent activ la persoana a treia și aorist indicativ), ca perimetru de desfășurare a ciocnirii dintre cele două armate adus în prim planul atenției spectatorilor:

Mesagerul: „Imediat se avântă al vâslelor zgomot, la comandă loviră marea adâncă"[89], „La dreapta, conduceau primele rânduri în ordine dispuse, urma toată flota apoi"[90], „Deodată își ciocniră vasele rostrurile de bronz."[91]

36. Spațiul distal evocat este descris prin antiteză cantitativă („multitudine de vase" versus „strâmtoare" și verbul cu sensul „a comasa, a grupa"). Mișcarea navelor converge în perimetrul îngust, din punctul de vedere al unui observator aflat la distanță (aorist la diateza pasivă, indicatorul dectic modal cu valoare temporal–cauzală „cum"):

Mesagerul: „Cum multitudinea de vase fu adunată în strâmtoare (…)"[92]

37. Spațiu distal evocat dinamic, vectorizat, prin litotă:

Mesagerul: „Vasele elenilor nu fără un plan precis (nu la întâmplare), (le) împresurau lovind (cu lovituri)."[93]

---

87 ὄρθιον δ᾽ ἅμα / ἀντηλάλαξε νησιώτιδος πέτρας / ἠχώ (*Perșii*, vv. 389–391)

88 ὦ παῖδες Ἑλλήνων ἴτε, / ἐλευθεροῦτε πατρίδ᾽, ἐλευθεροῦτε (...)/ θεῶν τέ πατρῴων ἕδη, / θήκας τε προγόνων: νῦν ὑπὲρ πάντων ἀγών. (*Perșii*, vv. 402–405)

89 εὐθὺς δὲ κώπης ῥοθιάδος ξυνεμβολῇ / ἔπαισαν ἅλμην βρύχιον ἐκ κελεύματος. (*Perșii*, vv. 396–397)

90 τὸ δεξιὸν μὲν πρῶτον εὐτάκτως κέρας / ἡγεῖτο κόσμῳ, δεύτερον δ᾽ ὁ πᾶς στόλος / ἐπεξεχώρει (*Perșii*, vv. 399–401)

91 εὐθὺς δὲ ναῦς ἐν νηὶ χαλκήρη στόλον / ἔπαισεν (*Perșii*, vv. 408–409) Redăm cu pluralul echivalentul sintagmei la singular: ναῦς ἐν νηὶ ἔπαισεν, literalmente „navă de navă (se) lovi"

92 ὡς δὲ πλῆθος ἐν στενῷ νεῶν / ἤθροιστ᾽ (*Perșii*, vv. 413–414)

93 Ἑλληνικαί τε νῆες οὐκ ἀφρασμόνως / κύκλῳ πέριξ ἔθεινον (*Perșii*, vv. 417–418)

38. Spațiu distal evocat prin descrierea hiperbolică a unui observator de la distanță al desfășurării acțiunii (verbe la indicativ imperfect activ și participiu prezent activ conjunct, cu rol intensiv):

Mesagerul: „Marea <u>nu</u> mai era vederii (nu se mai vedea), <u>plină</u> de epave și de sângele vărsat, <u>pline erau</u> țărmurile și stâncile de cadavre."

39. Spațiu distal evocat prin metafora sinestezică a mării, cu nuanță subiectivă, afectivă:

Mesagerul: „Jale și gemete <u>împreună[94] cuprindeau</u> sarea mării (marea)."[95]

40. Spațiu distal evocat prin descriere detaliată (verbe la indicativ prezent activ, atribut pronominal demonstrativ de apropiere cu rol deictic), sinecdocă și asindet:

Mesagerul: „Această insulă se află în fața ținutului Salaminei / (este) <u>mică</u> – cu greu și-aruncă vasele ancora, Pan, iubitorul de dans (care iubește dansul), <u>vine des</u> la țărmul ei marin."[96]

41. Spațiu distal evocat vectorizat, asindetic, mișcare circulară intensificată, verbele la imperfect, infinitiv prezent activ și optativ aorist mediu, care indică un observator distanțat și omniscient („perșii neștiind"), al cărui discurs transformă spectatorii în martori oculari:

Mesagerul: „<u>Săriră</u> din corăbii, <u>de jur împrejur încercuiră toată</u> insula, (perșii) neștiind astfel <u>încotro</u> să se îndrepte."[97]

---

[94] Adverbul cu nuanță temporală de simultaneitate: ὁμοῦ (în același timp) este la origine un adverb de loc: „în același loc, tot acolo."

[95] οἰμωγὴ δ᾽ ὁμοῦ / κωκύμασιν κατεῖχε πελαγίαν ἅλα (*Perșii,* vv. 426–427)

[96] νῆσός τις ἔστι πρόσθε Σαλαμῖνος τόπων, / βαιά, δύσορμος ναυσίν, ἣν ὁ φιλόχορος / Πὰν ἐμβατεύει, ποντίας ἀκτῆς ἔπι. (*Perșii,* vv. 447–449) Este vorba despre Insula Psyttalea. (Vezi Herodot, *Istorii,* VIII, 2)

[97] ναῶν ἐξέθρῳσκον: ἀμφὶ δὲ / κυκλοῦντο πᾶσαν νῆσον, ὥστ᾽ ἀμηχανεῖν / ὅποι τράποιντο (*Perșii,* vv. 457–458) Adverb de loc indicând direcția: ὅποι („spre, în ce loc, în ce direcție").

42. Spațiu distal evocat panoramic descriptiv astfel încât spectatorul devine, împreună cu Mesagerul, observator al lui Xerxes, prin: utilizarea imperfectului indicativ activ, sensul panoramic dat de „avea înaintea ochilor întreaga armată"[98], antiteza „înălțimea dealului" – „sarea mării" subliniată de adverbul „aproape" care conferă localizării aparent în afara oricărui pericol a lui Xerxes un caracter abrupt, discontinuu, precar. Discursul Mesagerului este heterogen deictic prin juxtapunerea evocării reacției lui Xerxes (aoristul „gemu") și cazul de simultaneitate dat de imperfectul „(Xerxes) avea înaintea ochilor" – actul de observare a poziției lui Xerxes este redat nemijlocit de către Mesager:

Mesagerul: „Gemu Xerxes (...) căci de la locul (său) avea priveliștea întregii armate (avea înaintea ochilor întreaga armată) / din înălțimea dealului, aproape de sarea mării (mare)."[99]

Reperele spațiale se modifică fără tranziție. Noul spațiu distal este evocat în absența indicatorilor spațiali. Retragerea în dezordine a infanteriei persane este evocată cu ajutorul indicatorilor vectoriali (indicativul aorist „plecară" și grupul nominal: „în fugă dezordonată"). Deicticul temporal „imediat, pe loc" conferă spectatorului statutul de martor ocular prin contaminare cu cel al Mesagerului:

Mesagerul: „Poruncind pe loc pedestrașilor, / plecară în fugă dezordonată."[100]

43. Spațiu distal evocat simbolic prin numire în discurs interogativ: Elada este reprezentată de Atena „glorioasă" și de Maraton[101]. Indicatorul deictic pronominal (persoana a doua: σύ, „tu"):

„Spuseși (spui) dar că navele au scăpat de această soartă (de pieire), / unde le lăsași, ai avut cunoștință (știi) să-mi spui limpede?"[102]

---

98 I. J. F. de Jong, *Space in Ancient Greek Literature,* I. J. F. de Jong (ed.), Brill, Leiden, 2012, p. 11, ar numi acest punct de vedere „actorial panoramic standpoint", dacă ar aparține personajului. Este însă o formă de ekphrasis, în sensul primar al termenului, o descriere în detaliu care face parte din discursul Mesagerului.

99 Ξέρξης δ᾽ ἀνῴμωξεν (...):/ ἕδραν γὰρ εἶχε παντὸς εὐαγῆ στρατοῦ, / ὑψηλὸν ὄχθον ἄγχι πελαγίας ἁλός: (*Perșii,* vv. 465–467)

100 πεζῷ παραγγείλας ἄφαρ στρατεύματι, / ἵησ᾽ ἀκόσμῳ ξὺν φυγῇ (*Perșii,* vv. 469–470) ξὺν are aici valoare modală, nu sensul cumulativ: „împreună, cu toții".

101 κλεινῶν Ἀθηνῶν (*Perșii,* vv. 474–475) Pentru relatarea confruntării din primul război medic, de la Maraton din 490 î.Cr., soldată cu victoria grecilor și retragerea perșilor, conduși de Darius I, în Ionia, vezi Herodot, *Istorii,* cartea a VI-a.

102 σὺ δ᾽ εἰπέ, ναῶν αἳ πεφεύγασιν μόρον, / ποῦ τάσδ᾽ ἔλειπες: οἶσθα σημῆναι τορῶς; (*Perșii,* vv. 478–479)

face trecerea spre un spațiu distal care urmează a fi evocat de Mesager prin enumerare și precizări hidro- și toponimice, de asemenea, geografice în descrierea retragerii perșilor spre nordul continentului grec, spre Tracia.

44. **Spațiu distal evocat** prin enumerare polisindetică, care redă ritmul lent, agonizant al retragerii perșilor de pe teritoriul Eladei:

Mesagerul: „Restul armatei pieri pe pământul Beoției și în jurul apei de izvor însetează suferinzi (suferă de sete) (...).”[103];

„Trecurăm pe pământul Foceilor și pe meleag dorian, golful Melian, unde Spercheius udă câmpia cu apă binefăcătoare și de acolo ne primiră pământul Achaiei, ținutul și cetățile Tesalilor”[104];

alternând cu asindetul, care conferă un ritm mai alert drumului întoarcerii:

„Ajunserăm pe meleagul Magneziei și pe pământul macedonilor, la malul râului Axius, în mlaștina cu păpuriș Bolbe, la muntele Pangeu, pe pământul hedonilor. Noaptea (...) provocă un îngheț (îngheță) [pe] tot cursul sacrului Strimon.”[105];

sau cu descrierea:

„Căci arzând, razele strălucitorului cerc al soarelui / pătrunseră mijlocul râului, încălzindu-l cu flacără. Căzură unul peste celălalt. (…) Traversând anevoie Tracia, cu multă trudă (...) până la pământul căminului. Astfel (îi) plânge cetatea perșilor (...).”[106]

---

[103] στρατὸς δ᾽ ὁ λοιπὸς ἔν τε Βοιωτῶν χθονὶ / διώλλυθ᾽, οἱ μὲν ἀμφὶ κρηναῖον γάνος / δίψῃ πονοῦντες (*Perșii*, vv. 482–484)

[104] διεκπερῶμεν ἔς τε Φωκέων χθόνα / καὶ Δωρίδ᾽ αἶαν, Μηλιᾶ τε κόλπον, οὗ / Σπερχειὸς ἄρδει πεδίον εὐμενεῖ ποτῷ: / κἀντεῦθεν ἡμᾶς γῆς Ἀχαιίδος πέδον / καὶ Θεσσαλῶν πόλεις ὑπεσπανισμένους / βορᾶς ἐδέξαντ᾽(...). (*Perșii*, vv. 485–490)

[105] Μαγνητικὴν δὲ γαῖαν ἔς τε Μακεδόνων / χώραν ἀφικόμεσθ᾽, ἐπ᾽ Ἀξίου πόρον, / Βόλβης θ᾽ ἕλειον δόνακα, Πάγγαιόν τ᾽ ὄρος, / Ἠδωνίδ᾽ αἶαν: νυκτὶ δ᾽ ἐν ταύτῃ θεὸς / χειμῶν᾽ἄωρον ὦρσε, πήγνυσιν δὲ πᾶν / ῥέεθρον ἁγνοῦ Στρυμόνος. (*Perșii*, vv. 492–497)

[106] φλέγων γὰρ αὐγαῖς λαμπρὸς ἡλίου κύκλος / μέσον πόρον διῆκε, θερμαίνων φλογί. / πῖπτον δ᾽ ἐπ᾽ἀλλήλοισιν: ηὐτύχει δέ τοι / ὅστις τάχιστα πνεῦμ᾽ ἀπέρρηξεν βίου./ ὅσοι δὲ λοιποὶ κἄτυχον σωτηρίας, / Θρῄκην περάσαντες μόγις πολλῷ πόνῳ (...) / ἐφ᾽ ἑστιοῦχον γαῖαν: ὡς στένειν πόλιν / Περσῶν (*Perșii*, vv. 504–506, respectiv 509, 511–512) Spațiul domestic avea ca centru altarul dedicat Hestiei, zeița protectoare. Vezi J.-P. Vernant, „Hestia – Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les grecs”, *L'Homme,* vol. 3, nr. 3, 1963, pp. 12–50. De remarcat transferul conceptului grecesc

În discursul direct al Mesagerului, centrul deictic al persoanei întâi plural („ne", verbele de mișcare la indicativ aorist activ, deicticul local de depărtare „acolo") este transfocalizat: prin folosirea persoanei întâi, Mesagerul își marchează apartenența etnică și politică, precum și participarea la înfrângere, purtând spectatorul în locurile care jalonează întoarcerea. Tranzitarea anevoioasă se încheie cu revenirea în cetatea perșilor, punctul terminus al intervenției Mesagerului („astfel" are rol deictic anaforic). La vedere, este numai Mesagerul care declamă, Corul care ascultă, Regina care răspunde. Macrospațiul Eladei este construit vers după vers prin modalitățile de compunere a discursului menționate.

45. **Spațiu proximal evocat deictic cataforic în discurs direct,** construit cu verbul modal la indicativ prezent urmat de infinitivul aorist însoțit de dativul expletiv „vreau a mă ruga zeilor" și verbul la viitor la persoana întâi urmat de participiul aorist conjunct: „voi merge pentru a lua". Regina își pregătește ieșirea din scenă, prefigurându-și acțiunile și anunțându-și destinația:

   Regina: „(...) Zeilor vreau întâi să mă rog / Apoi Geei și morților (să aduc) ofrande, / amestecul pentru libații voi merge să-l iau din casa mea (de-acasă) "[107],

apoi cere Corului să îl întâmpine pe Xerxes în cazul în care acesta ajunge în cetate înaintea ei:

   Regina: „Iar băiatul, chiar dacă ar ajunge aici înaintea mea, consolați-l și însoțiți-l acasă."[108]

   De remarcat indicatorii deictici: adverbul de loc de apropiere „aici", optativul și indicativul prezent activ la persoana a doua plural: „consolați" și „însoțiți".

46. **Spațiu mixt: spațiul corespondent reprezentării scenice juxtapus unui spațiu referențial evocat,** prin sinecdocă și metaforă, în discurs direct (invocație); metafora conferă spațiului vizat dimensiunea unui metaspațiu (cetăți „acoperite cu neagră durere"):

în universul religios al Persiei. Vezi, de pildă, concluzia lui E. Benveniste, *The Persian Religion according to the Chief Greek Texts,* Geuthner, Paris, 1929, p. 118: „But it does not follow that the Greeks knew a *single* (subl. autorului) form of Persian religion."

[107] θεοῖς μὲν πρῶτον εὔξασθαι θέλω: / ἔπειτα Γῇ τε καὶ φθιτοῖς δωρήματα / ἥξω λαβοῦσα πέλανον ἐξ οἴκων ἐμῶν (*Perșii,* vv. 522–524)

[108] καὶ παῖδ᾽, ἐάν περ δεῦρ᾽ ἐμοῦ πρόσθεν μόλῃ, / παρηγορεῖτε, καὶ προπέμπετ᾽ ἐς δόμους (*Perșii,* vv. 529–530)

Corul: „ O, Zeus, (..) cetatea Susei și a Ecbatanei, le acoperiși cu neagră durere."[109]

47. Spațiu proximal evocat ca metaspațiu subiectiv, prin asindet și comparație implicită („cuverturile fine" în raport cu „tinerețea"):

Corul: „Abandonate, ale paturilor de nuntă fine cuverturi, / bucuria tinereții voluptoase"[110],

parte a unei secvențe mai ample, care tinde spre hiperbolă.[111]

48. Spațiu mixt: spațiu evocat, de circumscriere, prin personificare, sinecdocă și hiperbolă, pe care indicatorul deictic temporal („acum" ca urmare a celor întâmplate – νύν, este aici anaforic) îl aduce în prim plan:

Corul: „Căci acum întreg pământul Asiei geme, deșert."[112]

Este un spațiu-cadru, Asia, care nu se suprapune spațiului corespondent reprezentării scenice, deși este indicat deictic.

49. Spațiu distal evocat prin hiperbolă în discurs narativ:

Corul: „Xerxes mânat-a corăbiile nesăbuit pe toate mările."[113]

50. Spațiu distal evocat îmbogățit prin metonimie, în antistrofa întâi prin anaforă, în paralelism cu anafora din strofa întâi[114]:

Corul: „Corăbiile i-au purtat, vai, / Corăbiile i-au dus la pieire, o, / Corăbiile, cu năprasnice lovituri."[115]

---

[109] ὦ Ζεῦ (...)/ ἄστυ τὸ Σούσων ἠδ᾽ Ἀγβατάνων / πένθει δνοφερῷ κατέκρυψας. (*Perșii*, vv. 532 și 535–536)

[110] λέκτρων εὐνὰς ἁβροχίτωνας, / χλιδανῆς ἥβης τέρψιν, ἀφεῖσαι, (*Perșii*, vv. 543–544)

[111] Versurile mai sus citate sunt intercalate între v. 541: „Femeile persane îndurerate" și v. 545: „plâng cu lacrimi fără saț." Vezi H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, ed. cit., p. 75, §215.

[112] νῦν γὰρ δὴ πρόπασα μὲν στένει γαῖ᾽ / Ἀσιὰς ἐκκενουμένα. (*Perșii*, vv. 548–549)

[113] Ξέρξης δὲ πάντ᾽ ἐπέσπε δυσφρόνως / βαρίδεσσι ποντίαις. (*Perșii*, vv. 553–554)

[114] Vezi *Perșii*, vv. 551–553, numele lui Xerxes este reluat de trei ore la începutul fiecărui vers. Vezi și versul 564.

[115] νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ, / νᾶες δ᾽ ἀπώλεσαν, τοτοῖ, / νᾶες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς. *(Perșii*, vv. 560–562)

Metonimia se referă la cauza distrugerii flotei persane, care survine în urma ciocnirilor navale, marea parte a armatei imperiului Ahemenid fiind pregătită să lupte pe uscat.[116]

51. Spațiu distal evocat de Cor, care reia în antistrofă descrierile Mesagerului:

Corul: „Peste multele câmpii ale Traciei și cărări primejdioase”[117].

„Târâți de curent în jurul capului Kychreas.”[118]

52. Spațiu referențial evocat simbolic prin sinecdocă:

Corul: „Pe tot pământul Asiei, pentru mult timp nu vor mai face perșii legea.”[119]

53. Spațiu distal evocat prin epitet, simbolic și descriptiv, și sinecdocă:

„Pământul însângerat al insulei lui Aiax înconjurată de ape poartă cele ale Persiei (trupurile perșilor).”[120]

54. Spațiu corespondent reprezentării scenice indicat deictic, în discurs direct, cu aluzie la un spațiu proximal evocat, de tip extrascenic (indicativul aorist marchează inserția narativă, cu trimitere la o acțiune care a avut loc în trecut într-un spațiu proximal evocat).

Regina: „De aceea, pe acest drum, fără car, fără podoabele de dinainte[121], mă întorsei de acasă purtând libații care îmbunează (spiritul) tatălui băiatului.”[122]

---

116 Vezi în acest sens, interpretarea lui P. Mazon, *Eschyle,* I, ed. cit., p. 92, nota 4: „Il semble pourtant que l'idée soit celle qu'a déjà exprimée le Choeur au début de la pièce (cf. v. 101 et suiv.): les traditions de la Perse, c'étaient les guèrres continentales, les sièges, les chevauchées conquérantes; le Grand Roi n'avait qu'à laisser faire ses armées: le succés les suivait partout, et toujours elles rentraient victorieuses. L'erreur de Xerxès a été de renoncer aux vieux usages, d'emmener lui-même ses armées au delà des mers et de jouer le sort des Perses dans un combat naval.”

117 Θρῄκης ἂμ πεδιήρεις / δυσχίμους τε κελεύθους. (*Perșii,* vv. 566–567)

118 ἀκτὰς ἀμφὶ Κυχρείας, ὀᾶ,/ σύρονται: (*Perșii,* vv. 570–571) Kychreas este vechiul nume al Salaminei. (vezi Strabon, *Geografia,* IX, 1, 9, vol. II, F. Vanț – Ștef, Editura Științifică, București, 1974, p. 327)

119 τοὶ δ᾽ ἀνὰ γᾶν Ἀσίαν δὴν (*Perșii,* v. 584)

120 αἱμαχθεῖσα δ᾽ ἄρουραν / Αἴαντος περικλύστα / νᾶσος ἔχει τὰ Περσᾶν. (*Perșii,* vv. 595–597) În sensul, „poartă ceea ce aparține Persiei”, trupurile perșilor căzuți în luptă.

121 Indicația textuală este un alt indicator, referitor la costum, care marchează o schimbare de spațiu, ieșirea și reintrarea în scenă.

122 τοιγὰρ κέλευθον τήνδ᾽ ἄνευ τ᾽ ὀχημάτων / χλιδῆς τε τῆς πάροιθεν ἐκ δόμων πάλιν / ἔστειλα, παιδὸς πατρὶ πρευμενεῖς χοὰς / φέρουσ᾽ (*Perșii,* vv. 607–610)

55. Tranziție la o acțiune care are loc pe scenă, marcată deictic și totodată proleptic (exortația „haideți” și „aceste onoruri” care fac obiectul unui indicativ viitor activ: „voi trimite”, presupunând o desfășurare simultană: în timp ce Corul evocă spiritul lui Darius, Regina se ocupă de libații). Deși spațiul este același, cel al reprezentării scenice, acțiunea indicată dictează o modificare de coordonate: libațiile nu au loc „pe drum”, ci într-un perimetru sacru, aici, mormântul lui Darius, specificat de text ca parte a decorului scenic:

Regina: „Haideți, (…) chemați-l pe divinul Darius, eu voi trimite zeilor infernali aceste onoruri de pământ sorbite.”[123]

56. Spațiu de translație evocat în discurs direct exortativ (invocarea zeilor chtonieini prin imperativ aorist). Antiteza repetată dintre reperul de origine: „de sub pământ”, „din casele voastre” și destinație: „la lumină”, „sus” marchează acest spațiu de translație, vectorizat indirect, prin metonimie. Indicatorul spațial „mormânt”, spre care converge acțiunea scenică, focalizează atenția spectatorului. Aici, „pământul Persiei” are un sens conotat simbolic și concret totodată, ca mormânt: versul „nu acoperi pe nimeni mai presus de el” dirijează atenția spectatorului spre locul de desfășurare a acțiunii scenice, de unde urmează să se facă simțită, auzită, prezența umbrei lui Darius. De remarcat simploca, în ultimul vers citat:

Corul: „Trimiteți (-i) sufletul de sub pământ (de dedesubt) la lumină!”[124];

„Lăsați-l să vină din casele (voastre) (...) trimiteți(-l) sus. Pământul Persiei nu acoperi încă pe nimeni ca acesta (mai presus decât el). Scump bărbat, scump mormânt. Scump sălaș, căci l-a cuprins. Hades, care (îi) trimiți sus, trimite-(l) sus, Hades!”[125]

---

[123] ἀλλ᾽, (...) τόν τε δαίμονα / Δαρεῖον ἀνακαλεῖσθε, γαπότους δ᾽ ἐγὼ / τιμὰς προπέμψω τάσδε νερτέροις θεοῖς. (*Perșii,* vv. 619–622) Aici, *daimon* în sensul de divinul Darius. Εἴδωλον Δαρείου este sintagma folosită de Eschil pentru a desemna personajul Umbra lui Darius. (Umbra este traducerea pentru εἴδωλον, apariția) Numai târziu, de pildă, la Pausanias, VI, 6, 8 (secolul II) are accepția: fantasma, spiritul unui mort. Onorurile, τιμὰς, se referă la libații.

[124] πέμψατ᾽ ἔνερθεν ψυχὴν ἐς φῶς (*Perșii,* v. 630) Imperativul aorist πέμψατε vizează o acțiune punctuală și ocazională, în sensul: „acum, de data aceasta”, redabilă numai perifrastic în română.

[125] ἰόντ᾽ αἰνέσατ᾽ἐκ δόμων (...) / πέμπετε δ᾽ ἄνω οἷον οὔπω / Περσὶς αἶ᾽ ἐκάλυψεν. ἦ φίλος ἁνήρ, φίλος ὄχθος: / φίλα γὰρ κέκευθεν ἤθη. / Ἀιδωνεὺς δ᾽ ἀναπομ πὸς ἀνείης, Ἀιδωνεύς. (*Perșii,* vv. 643 și 645–651) Adjectivul φίλος era un apelativ folosit cu privire la

57. Spațiu corespondent reprezentării scenice subliniat deictic în exortația Corului de imperativul aorist și emfază, Umbra lui Darius fiind pe măsura înălțimii mormântului, simbol al reputației sale:

Corul: „Vino în vârful cel mai de sus al mormântului, înălțându(-te) (...).”[126]

58. Spațiu distal evocat narativ prin subliniere deictică (adjectivul pronominal de apropiere întărit de adjectivul cu sens cumulativ „pe toate aceste” în contrast cu indicativul perfect activ, care desemnează o acțiune săvârșită înainte de momentul vorbirii), prin asindet, parigmenon și sinonimie, prin care Corul exprimă, în antistrofa cântată, angoasa:

Corul: „De pe acest pământ toate † au pierit triremele, corăbiile, necorăbiile (nu mai sunt), necorăbiile (nu mai sunt).”[127]

59. Spațiu referențial personificat, evocat deictic (pronominalul de apropiere: „această cetate”) în interogație, prin asindet, parigmenon și aliterație (combinația de oclusivă surdă cu vocala închisă urmată de lichidă prezentă în lamentații:) πόλις – πονεῖ – πόνον, în care reverberează suferința Corului. Personificarea pământului cetății îndurerate contribuie, prin verbele la indicativ prezent mediopasiv („o încearcă durerea”, „geme”, „este lovită”, „este rănită”) la redarea atmosferei de doliu generalizat:

Umbra lui Darius: „Pe această cetate o încearcă durerea? (Cetatea e-ncercată de durere?) Geme pământul (ei), lovit și rănit. Îmi văd soața lângă mormânt, mă cuprinde teama. (...) Voi, plângeți stând lângă mormânt.”[128]

60. Metaspațiu sugerat prin litotă și emfază:

Umbra lui Darius: „Altfel nu e ușor să ieși nicicum (de acolo).”[129]

evidențiat prin contrast de prezența umbrei sale pe scenă:

---

persoanele apropiate, familie și prieteni, oarecum în sensul de acum: „drag”, „apropiat cuiva”, „bun prieten”. În text, are un rol deictic, simbolizând totodată legătura strânsă dintre cei vii sau cea dintre cei vii și cei morți.

[126] ἔλθ᾽ ἐπ᾽ἄκρον κόρυμβον ὄχθου, / (...) ἀείρων. (*Perșii*, vv. 659–660)

[127] † πᾶσαι γᾷ τᾷδ᾽ / ἐξέφθινται τρίσκαλμοι / νᾶες ἄναες ἄναες. (*Perșii*, vv. 678–680)

[128] τίνα πόλις πονεῖ πόνον; / στένει, κέκοπται, καὶ χαράσσεται πέδον. / λεύσσων δ᾽ ἄκοιτιν τὴν ἐμὴν τάφου πέλας (...) ταρβῶ, (...) ὑμεῖς δὲ θρηνεῖτ᾽ ἐγγὺς ἑστῶτες τάφου (*Perșii*, vv. 682–687)

[129] ἐστὶ δ᾽ οὐκ εὐέξοδον, / ἄλλως τε πάντως. (*Perșii*, vv. 688–689)

„Sunt (aici) (iată-mă).”[130]

și referirea repetată la spațiul infernal, tot în discurs direct, anaforic, prin *hysteron proteron:*

„Cum însă de jos venii, înduplecat de tânguirile tale.”[131]

61. Spațiu referențial de circumscriere evocat în discurs narativ, prin hiperbolă:

Regina: „Xerxes cel nestăpânit, care lăsă deșert tot podișul continentului (tot pământul Asiei).”[132]

62. Spațiu distal evocat în discurs narativ, prin metonimie și paralelism simetric (vv. 719 și 720, respectiv 722 și 723: construcții consecutive infinitive, la prezent și aorist). De remarcat indicatorii deictici anaforici cu privire la acțiunea evocată („această nebunie”, „în ambele moduri”, „aceasta”) cu rol transfocalizator, de aducere în prim planul atenției spectatorilor:

Umbra lui Darius: „Pe jos (uscat) sau cu nava (pe mare) făcu această nebunie, nefericitul?”

Regina: „În ambele moduri (și pe uscat, și pe mare). Două fronturi (pentru două armate).” „Cu meșteșug înjugă strâmtoarea Hellei, încât făcu o punte.”

Umbra lui Darius: „Și făcu aceasta (astfel) încât legă marele Bosfor?”[133]

63. Spațiu corespondent reprezentării scenice și totodată metaspațiu, pus în evidență prin personificare și paralelism antitetic (demonstrativul de apropiere „aceștia” și epitetul cu referire la cetatea Suza „golită, lipsită de bărbați” (κενανδρίαν) au același obiect, anume cei căzuți în luptă), în discurs narativ cu indicatori deictici la persoana a treia (pronumele demonstrativ de apropiere cu rol anaforic: „pe aceștia”, verbul la indicativ prezent activ: „plânge”)

---

130 ἐγὼ / ἥκω. (*Perșii,* vv. 691–692)

131 ἀλλ᾽ ἐπεὶ κάτωθεν ἦλθον σοῖς γόοις πεπεισμένος (*Perșii,* v. 697)

132 θούριος Ξέρξης, κενώσας πᾶσαν ἠπείρου πλάκα (*Perșii,* v. 718) este un epitet folosit de Homer, *Iliada,* XV, 127 în cazul lui Ares, zeul războiului, „de nestăvilit, cel tumultuos”. ἠπείρος are sensul de uscat, continent (în *Iliada,* II, 635, folosit pentru a desemna pământul Eladei, mai târziu, de Herodot, *Istorii,* I, 96, 1 pentru Asia). Regiunile de podiș se referă la zonele locuite ale imperiului cu condiții climatice prielnice, unde se aflau orașele cele mai importante.

133 πεζὸς ἢ ναύτης δὲ πεῖραν τήνδ᾽ ἐμώρανεν τάλας; / ἀμφότερα: διπλοῦν μέτωπον ἦν δυοῖν στρατευμάτοιν. și μηχαναῖς ἔζευξεν Ἕλλης πορθμόν, ὥστ᾽ ἔχειν πόρον. / καὶ τόδ᾽ ἐξέπραξεν, ὥστε Βόσπορον κλῇσαι μέγαν: (*Perșii,* vv. 719–720 și 722–723)

Regina: „Cum (îi) plânge <u>pe aceștia</u> (pe ei) cetatea Suzei, deșartă de <u>bărbați</u>."[134]

64. Spațiu distal evocat ca spațiu salvator de trecere pe coasta ionică, în discurs narativ, descriptiv. Spațiul este vectorizat, de tranziție („peste pod, peste două pământuri"), dar și de circumscriere, indicat deictic („pe acest pământ"):

Regina: „Fericit trecu <u>peste pod</u>, <u>peste</u> (cele) <u>două pământuri</u> (capuri <u>înjugate)</u>."

Umbra lui Darius: „Și <u>pe acest</u> pământ și-a aflat scăparea (...)?"[135]

65. Spațiu distal evocat referențial în cheie simbolică, ca parte integrantă a naturii sacre (Poseidon ca simbol al mării), în discurs narativ, prin paralelism sintetic, similitudine („ca sclav în lanțuri") și hiperbolă („multe cărări", „multe armate"). Indicatorul deictic („acesta") se referă la Xerxes, adus în prim plan atât la nivel narativ, cât și în spațiul corespondent reprezentării scenice:

Umbra lui Darius: „<u>Acesta</u>, <u>Hellespontul sacru</u>, <u>Bosforul divin</u>, <u>ca sclav în lanțuri</u>, speră (crezu) să (le) schimbe cursul și malului forma schimbă cu butuci bătuți cu fier, încinse <u>multe</u> cărări, trecură <u>multe</u> armate (trecu multă armată). (...) și fără judecată, stăpân lui Poseidon a se face."[136]

66. Spațiu proximal evocat ca metaspațiu, cu rol de caracterizare și justificare a temperamentului lui Xerxes, căruia anturajul îi reproșa lașitatea de a „arunca cu lancea numai înăuntrul casei"[137], ceea ce, explică regina, i-a suscitat ambiția, determinându-l să întreprindă campania de cucerire a Eladei.[138]

67. Spațiu distal evocat narativ, aparținând unei perioade istorice precedente evenimentelor de la Salamina, cu privire la cuceririle antecesorilor lui Darius în antiteză cu cele ale lui Xerxes, enumerate de Mesager și reluate de Regină. Discursul este la persoana a treia redat în ritmul alert al asindetului. Spațiul evocat este numai conturat prin menționarea teritoriilor sau a locurilor cu rol în desfășurarea

---

[134] πρὸς τάδ᾽ ὡς Σούσων μὲν ἄστυ πᾶν κενανδρίαν στένει. (*Perșii,* v. 730)

[135] πῶς τε δὴ καὶ ποῖ τελευτᾶν; ἔστι τις σωτηρία; / ἄσμενον μολεῖν γέφυραν γαῖν δυοῖν ζευκτηρίαν. / καὶ πρὸς ἤπειρον σεσῶσθαι τήνδε (...) (*Perșii,* vv. 735–737)

[136] ὅστις Ἑλλήσποντον ἱρὸν δοῦλον ὣς δεσμώμασιν / ἤλπισε σχήσειν ῥέοντα, Βόσπορον ῥόον θεοῦ: / καὶ πόρον μετερρύθμιζε, καὶ πέδαις σφυρηλάτοις / περιβαλὼν πολλὴν κέλευθον ἤνυσεν πολλῷ στρατῷ, / (...) θνητὸς ὢν θεῶν τε πάντων ᾤετ᾽, οὐκ εὐβουλίᾳ, / καὶ Ποσειδῶνος κρατήσειν. (*Perșii,* vv. 745–748 și 749–750)

[137] ἔνδον αἰχμάζειν (*Perșii,* v. 756)

[138] Vezi versurile următoare, *Perșii,* vv. 776–777.

evenimentelor, redat eventual prin sinecdocă („poporul lidian și frigian", „casele (sale)")

Umbra lui Darius: „(Cirus al II-lea) cuceri poporul lidian și frigian, supuse cu forța toată Ionia. (...) pe acesta prin înșelăciune îl ucise nobilul Artafrenes în casele (sale)."[139]

68. **Spațiu distal evocat** prin personificare, în discurs direct, simbol al coeziunii grecilor pe câmpul de luptă:

Umbra lui Darius: „(Să nu ataci) pământul grecilor, căci pământul însuși vine să lupte alături de ei."[140]

69. **Spațiu distal evocat** ca piatră de încercare, prin interogație litotică și sinecdocă, reluând aspectul pierderilor umane masive și prefigurând apariția lui Xerxes neînsoțit:

Corul: „Prin urmare, nu toată armata barbarilor trece de strâmtoarea Hellespontului?"[141]

70. **Spațiu distal evocat** cu elemente deictice (verbul la indicativ prezent activ „rămân", adverbul de loc de depărtare „acolo"), prin sinecdoca („apa Asopului") și perifraza (cadavrele perșilor „plăcut îngrășământ pământului") făcând trecerea la spațiul evocat propriu-zis („lunca Asopului", „pământul beoților"):

Mesagerul: „Rămân acolo, în lunca udată de apa Asopului, plăcut îngrășământ pământului beoților."[142]

71. **Spațiu distal evocat** prin hipotipoză, litotă („nu țineau cont de"), asindet, hipozeuxis[143] și verbe de acțiune la indicativ imperfect activ („jefuiau", „incendiau"). Imperfectul folosit narativ ambiguizează localizarea evenimentelor: Umbra lui

---

[139] Λυδῶν δὲ λαὸν καὶ Φρυγῶν ἐκτήσατο, / Ἰωνίαν τε πᾶσαν ἤλασεν βίᾳ. (...)τὸν δὲ σὺν δόλῳ / Ἀρταφρένης ἔκτεινεν ἐσθλὸς ἐν δόμοις, (*Perșii*, vv. 770–771 și 775–776)

[140] ἐς τὸν Ἑλλήνων τόπον, / (...) / αὐτὴ γὰρ ἡ γῆ ξύμμαχος κείνοις πέλει. (*Perșii*, vv. 790 și 792)

[141] οὐ γὰρ πᾶν στράτευμα βαρβάρων / περᾷ τὸν Ἕλλης πορθμὸν Εὐρώπης ἄπο; (*Perșii*, vv. 798–799)

[142] μίμνουσι δ᾽ ἔνθα πεδίον Ἀσωπὸς ῥοαῖς / ἄρδει, φίλον πίασμα Βοιωτῶν χθονί (*Perșii*, vv. 805–806)

[143] H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* ed. cit., p. 548: „Figure de style par laquelle on adjoint, à chacun des termes d'une énumération, des éléments seconds (verbe, adverbe, épithète, complément (…)), de manière à maintenir un parallélisme dans la construction de la phrase."

Darius descrie acțiunile de jaf ca și cum momentul descrierii jafurilor (imediat, aici și acum, pe scenă) și desfășurarea lor ar fi simultane („când jefuiau și incendiau"). Din alt punct de vedere, descrierea lui Eschil corespunde descrierii pe care o va face mai târziu Herodot devastării și incendierii acropolei ateniene de către trupele lui Xerxes, după ce cu puțin înainte încercaseră jefuirea sanctuarului de la Delfi, tentați de donațiile trimise de Cresus, regele lidian înfrânt de Darius, intrate în patrimoniul acestui sanctuar[144]:

Corul: „Aceștia, veniți pe pământul Eladei, nu țineau cont de simulacrele de lemn ale zeilor, nici de temple, le jefuiau, le incendiau. Altare nimicite, edificiile zeilor din temelii distruse, învălmășire de piedestale."[145]

72. Spațiu proximal evocat în discurs direct, prin indicatori vectoriali („du-te acasă", „mergi în întâmpinarea"). Indicatorul spațial „spre case, acasă" (ἐς οἴκους) este un reper de tranzit în plan orizontal, în antiteză cu **metaspațiul** infernal anunțat de Umbra lui Darius ca destinație care presupune o coborâre (catabază), mișcare descendentă: „eu plec sub pământ". Paralelismul simetric notabil în construcția metaspațiului prin anastrofă (inversiunea topicii prepozițiilor, prima de stare, a doua de direcție: literalmente, „pământul dedesubt, întunericul jos": γῆς ὑπὸ ζόφον κάτω se regăsește «în ramă» în cel marcat de indicatorii deictici pronominali („iar tu", „dar eu"):

Umbra lui Darius: „Iar tu, bătrână și iubită mamă a lui Xerxes, du-te acasă, ia-ți cele mai nobile straie, mergi în întâmpinarea băiatului. (...) Dar eu plec sub pământ, jos, în întuneric."[146]

73. Spațiu proximal evocat în discurs la persoana întâi (verbele la indicativ prezent și viitor), care reia narativ exortația Umbrei lui Darius. Variația οἶκος – δόμος poate fi interpretată la nivel de denotație, căci Eschil nu viza evitarea unei repetiții, dată fiind distanța dintre versuri (v. 833, respectiv v. 849). Astfel, primul ter-

---

[144] Herodot, *Istorii*, VIII, 1.

[145] οἳ γῆν μολόντες Ἑλλάδ᾽ οὐ θεῶν βρέτη / ᾐδοῦντο συλᾶν οὐδὲ πιμπράναι νεώς: / βωμοὶ δ᾽ ἄιστοι, δαιμόνων θ᾽ ἱδρύματα / πρόρριζα φύρδην ἐξανέστραπται βάθρων. (*Perșii*, vv. 809–812)

[146] σὺ δ᾽, ὦ γεραιὰ μῆτερ ἡ Ξέρξου φίλη, / ἐλθοῦσ᾽ ἐς οἴκους κόσμον ὅστις εὐπρεπὴς (...) / λαβοῦσ᾽ὑπαντίαζε παιδί. și ἐγὼ δ᾽ ἄπειμι γῆς ὑπὸ ζόφον κάτω. (*Perșii*, vv. 832–834 și 839)

men, folosit de Umbra lui Darius, acoperă o sferă largă semantic, un supraconcept înglobând tot ceea ce este legat de o proprietate familială, în timp ce al doilea, folosit de Regină, se reduce la perimetrul strict rezidențial:

Regina: „Mă duc dar, cele mai nobile straie de acasă să îmi iau, băiatul să încerc să-mi întâmpin.”[147]

74. Spațiu de circumscriere evocat ca metaspațiu subiectiv colectiv. Contrastul cu trecutul este realizat prin exclamație și paralelism simetric („pe potriva legilor”, „obiceiuri neclintite”), hiperbolă („pretutindeni”) și litotă („fără durere”, „fără suferință”). Trecutul este aici, în contrast cu prezentul redat, un spațiu al lipsei durerii, al lipsei repercusiunilor negative asupra vieții cetăților imperiului, al succesului nedezmințit pe câmpul de luptă:

Corul: „(...) De ce existență măreață, nobilă și pe potriva legilor ne bucurarăm, când (...) regele, asemenea zeilor, Darius, era capul țării! (...) La început, ne dovedeam o armată cu bun renume și conduceam pretutindeni după obiceiuri neclintite. Întoarcerile din războaie, fără durere, fără suferință, îi aduceau pe bărbați triumfători acasă. ”[148]

75. Spațiu distal evocat în sens circumscriptiv cu scop exhaustiv („și câte cetăți”, repetiția locuțiunilor „atât ..., cât și” și a conjuncțiilor coordonatoare), prin enumerare amplă, polisindetică, abundând în mențiuni de toponimice și topografice. În discursul narativ sunt de notat litota („fără a trece malul”, „fără a se îndepărta de”), antitezele simple („în apropierea”, „departe de”, „mare”, „uscat”), hiperbatul („din vecinătate”), antitezele implicite (realizate prin opoziția verbelor la indicativ imperfect și adverbul de timp cu valoare deictică „acum”), printre care intervin indicatori deictici pronominali („acest rege”, „aceste tânguiri”. „aceste (...) ținuturi” și articolele hotărâte „cele”, „cea”, „acum”) și verbali (indicativul imperfect: „se supuneau”, „domnea”, „avea putere peste”), care subliniază actualitatea, cel puțin în memoria personajului colectiv persan, a figurii tradiționale a lui Darius și a succesului acestuia în nord-estul Eladei și în arhipelagul egean. Conotația politică a enumerării atâtor posesiuni ahemenide cu nume grecesc nu

[147] ἀλλ᾽ εἶμι, καὶ λαβοῦσα κόσμον ἐκ δόμων / ὑπαντιάζειν παιδί μου πειράσομαι. (*Perșii*, vv. 849–850)

[148] ἦ μεγάλας ἀγαθᾶς τε πολισσονόμου / βιοτᾶς ἐπεκύρσαμεν, / εὖθ᾽ ὁ γηραιὸς / (...) ἄμαχος βασιλεὺς ἰσόθεος Δαρεῖος ἆρχε χώρας. / πρῶτα μὲν εὐδοκίμους στρατιὰς ἀπεφαινόμεθ᾽ / ἠδὲ νομίσματα πύργινα πάντ᾽ ἐπηύθυνε, / νόστοι δ᾽ ἐκ πολέμων / ἀπόνους ἀπαθεῖς ἀνέρας εὖ πράσσοντας ἆγον οἴκους. (*Perșii*, vv. 853–854, 856 și 858–862)

periclitează acceptabilitatea dramei la Marile Dionisii din 472 î.Cr., numele cetății Atenei apărând numai perifrastic („cetatea mamă"), în asociere cu o metonimie topografică (Salamina):

Corul: „Și câte cetăți cuceri fără a trece malul râului Halus[149], fără a se îndepărta de vatră, cum sunt cele de pe râul Acheloos în golful Strymonului[150], în apropierea așezărilor tracilor. Se supuneau acestui rege atât cele departe de mare, pe uscat, încinse de turnuri, cât și cele dispuse în jurul marelui Hellespont, în inima Propontidei și la gurile Mării Negre. Insule, atât cele cu promontorii care coboară în mare, înconjurate din toate părțile de mare, cât și cele care se află aproape de acest pământ, cum sunt Lesbos și Samos, unde cresc măslini, Chios și Paros, Naxos, Miconos, Tenoi, cât și Andros din vecinătate. Și înconjurată de mare, între două maluri, domnea peste Lemnos și peste ținutul lui Icar[151], și Rhodos, și Cnidos, cetatea Afroditei, Pafos și Solos, cât și Salamina, a cărui cetate mamă (este) acum vinovată de aceste tânguiri. Și în înțelepciunea sa, avea putere peste aceste prospere, bogate în bărbați ținuturi ioniene cucerite[152] de la eleni. (...) Acum însă (...) suferim (...) greu înfrânți în bătaia mărilor."[153]

---

149 Râul Halus este granița naturală dintre Media și Lidia, al cărei teritoriu este anexat Imperiului ahemenid în 547 î.Cr.

150 Râu care izvorăște pe teritoriul Bulgariei, străbate Macedonia (Tracia, anexată Imperiului ahemenid în 510 î.Cr.) și se varsă în Marea Egee, formând un golf la gura de vărsare.

151 Nu este vorba despre patria lui Icar, Creta, ci despre insula Ikaria, unde se spune că acesta s-ar fi prăbușit din zboru-i temerar.

152 κλῆρος înseamnă și lot de pământ, aici cu referire la un teritoriu cucerit și anexat. Este vorba despre Ionia, cucerită de perși în 545 î.Cr. (Tucidide, *Războiul peloponeziac,* VIII, 5–6 o numește satrapie.)

153 ὅσσας δ᾽ εἷλε πόλεις πόρον / οὐ διαβὰς Ἅλυος ποταμοῖο, / οὐδ᾽ ἀφ᾽ ἑστίας συθείς, / οἷαι Στρυμονίου πελάγους / Ἀχελωίδες εἰσὶ πάροικοι / Θρῃκίων ἐπαύλων, λίμνας τ᾽ ἔκτοθεν αἳ κατὰ / χέρσον ἐληλαμέναι πέρι πύργον / τοῦδ᾽ἄνακτος ἄιον, / Ἕλλας τ᾽ἀμφὶ πόρον πλατὺν / εὐχόμεναι, μυχία τε Προποντίς, / καὶ στόμωμα Πόντου: νᾶσοί θ᾽ αἳ κατὰ πρῶν᾽ / ἅλιον περίκλυστοι / τᾷδε γᾷ προσήμεναι / οἵα Λέσβος ἐλαιόφυτός τε Σάμος, Χίος / ἠδὲ Πάρος, Νάξος, Μύκονος, / Τήνῳ τε συνάπτουσ᾽ / Ἄνδρος ἀγχιγείτων, καὶ τὰς ἀγχιάλους / ἐκράτυνε μεσάκτους, Λῆμνον, Ἰκάρου θ᾽ ἕδος, / καὶ Ῥόδον ἠδὲ Κνίδον / Κυπρίας τε πόλεις, Πάφον, / ἠδὲ Σόλους, Σαλαμῖνά τε, / τᾶς νῦν ματρόπολις τῶνδ᾽ / αἰτία στεναγμῶν. καὶ τὰς εὐκτεάνους κατὰ / κλῆρον Ἰαόνιον πολυάνδρους / Ἑλλάνων ἐκράτει σφετέραις φρεσίν. (...) νῦν δ᾽ (...) / φέρομεν / (...) δμαθέντες μεγάλως / πλαγαῖσι ποντίαισιν. (*Perșii,* vv. 865–900 și 905–909) Aceste teritorii grecești făceau parte în 472 î.Cr. din liga deliană, ca aliate ale Atenei, aflându-se deci sub influența ei.

76. Metaspațiu subiectiv redat prin asociere cu cel transmundan, infernal, cu centrul deictic (persoana întâi) în discurs reflexiv, modalizat deontic regresiv („eram dator" în sensul: „trebuia să, era de datoria mea să")[154]. Vectorizarea implicită („plecați în moarte") devine anaforă exprimată perifrastic în versul următor („să mă învăluie în moarte", format din prepoziția de direcție „în jos" (κατὰ) și verbul „a învălui, a acoperi pentru a ascunde" (καλύπτω)):

Xerxes: „Și, Zeus, dator eram și eu, alături de bărbații plecați (morți), să mă-nvăluie în moarte destinul."[155]

77. Spațiu ambiguu evocat ca spațiu simbolic prin personificare („plânge pământul", „a căzut în genunchi"), parigmenon (γᾶ ... ἐγγαίαν) în asociere cu metaspațiul infernal („trimisă la moarte", „e plin infernul) și invocație care uzează de perechi sinonimice[156] („Pământ al Asiei, rege al pământului") și repetiție cu rol intensiv („amarnic, amarnic"):

Corul: „Plânge pământul tinerețea îngropată, trimisă la moarte de Xerxes, de perși e plin infernul † căci mulți eroi, floarea (mândria) ținuturilor, (...) pierit-au. Pământ al Asiei, rege al pământului, amarnic, amarnic, căzut-a în genunchi."[157]

78. Spațiu mixt: spațiul corespondent reprezentării scenice indicat deictic fără indicatori spațiali în discurs direct (la persoana întâi: „iată-mă", literalmente: „eu (sunt) acesta", în sensul „sunt aici") juxtapus, prin utilizarea fără tranziție a aoristului indicativ mediu, semn al intervenției eului narativ în discursul deictic („mă născui"), unui spațiu simbolic („stirpea și patria (mea)":

---

[154] Fr. Montanari, *Vocabolario greco – italiano,* Loescher, Milano, 2013, p. 1714: „(…) exprimă dorința ca ceva să fi avut loc, în trecut." Vezi și R. Gerghel, *Modality and Ellipsis. Diachronic and Synchronic Evidence,* De Gruyter, Berlin, 2009, p. 169: „The possibility and necessity operators occur under the scope of past. They (…) are counterfactual and show alethic, i.e. logical (and not epistemic) modality."

[155] εἴθ᾽ ὄφελεν, Ζεῦ, κἀμὲ μετ᾽ ἀνδρῶν / τῶν οἰχομένων / θανάτου κατὰ μοῖρα καλύψαι. (*Perșii,* vv. 915–917)

[156] Nu este caz de simplocă, așa cum apare în traducere. Eschil utilizează o pereche sinonimică: „pământ" ca χθών, respectiv γῆ. Primul termen este frecvent în poezia epică, în timp ce ultimul este utilizat și personificat, ca mai sus.

[157] γᾶ δ᾽ αἰάζει τὰν ἐγγαίαν / ἥβαν Ξέρξᾳ κταμέναν Ἅιδου / † σάκτορι Περσᾶν. ᾀδοβάται γὰρ / πολλοὶ φῶτες, χώρας ἄνθος, /(...), ἐξέφθινται. / Ἀσία δὲ χθών, βασιλεῦ γαίας, / αἰνῶς αἰνῶς / ἐπὶ γόνυ κέκλιται. (*Perșii,* vv. 922–926 și 929–931) În versul 923, R. D. Dawe, *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus,* ed. cit., p. 338 propune ἀγδαβάται (conducători de care) pentru ᾀδοβάται(cei care pășesc în infern, Hades).

Xerxes: „Iată-mă, vai, mie, vrednic de plâns, nefericit fără noroc mă născui, stirpei și patriei (mele)."[158]

79. Spațiu distal evocat („marea", „țărmul") ca apanaj al morții aduse de Ares, zeul grec al războiului. Indicatori spațiali cu rol cataforic, în discurs narativ, reluați de Cor pe parcursul dramei după relatarea Mesagerului, în cadrul unei enalaghe: „întunecată" se referă la diversiunea nocturnă a grecilor (νυχίαν, „de noapte, nocturn"), iar „funest" la intervenția unei zeități nefavorabile: δυσδαίμων, în sensul „defavorizat de zei"[159], care face aluzie la înfrângerea de la Salamina. Ritmul este dat de asindet:

Xerxes: „(Ares) Ionianul[160] (îi) răpi, (Ares) Ionianul cel apărat de corăbii, Ares care schimbă soarta războiului, spintecând marea întunecată, țărmul funest."[161]

80. Indicator spațial adverbial interogativ reiterat („unde"):

Corul: „Unde (este) mulțimea celorlalți ai noștri, unde (sunt) generalii tăi?"[162]

81. Spațiu distal evocat vectorizat („căzuți dintr-o corabie pe țărmurile Salaminei", „lovindu-se de țărm"), unde elementul ritmic marin este implicit. Verbul la indicativ imperfect (literalmente: „îi lăsam") redă aspectual simultaneitatea a ceea ce transmite narativ cu ceea ce are loc în spațiul corespondent reprezentării scenice:

Xerxes: „Morți i-am lăsat (plecând).[163] Căzuți dintr-o corabie tiriană pe țărmurile Salaminei, loviți de țărmul crud."[164]

---

158 ὅδ᾽ ἐγώ, οἰοῖ, αἰακτὸς / μέλεος γέννᾳ γᾷ τε πατρῴᾳ. (*Perșii*, vv. 932–933)

159 Vezi H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, ed. cit., p. 422: „Figure rhétorique, (…) et qui consiste, lorque l'on est en présence de deux noms accompagnés d'adjectifs, à échanger les adjectis. (…) L'échange n'est valable que si les idées s'interpénètrent pour nous présenter soit un monde confus, soit un monde continu (…)." Cazul de față este primul, anume „un monde confus", cu trimitere la manevra nocturnă de diversiune menționată, dar și la intenția unei autodeculpabilizări a lui Xerxes, care reiterează aluzia la intervenția părtinitoare a zeităților Eladei, în al doilea caz, Atena. (vezi vv. 975–976)

160 Fr. Montanari, ed. cit., oferă și sensul figurat: „război, moarte".

161 Ἰάνων γὰρ ἀπηύρα, / Ἰάνων ναύφρακτος / Ἄρης ἑτεραλκὴς / νυχίαν πλάκα κερσάμενος / δυσδαίμονά τ᾽ ἀκτάν. (*Perșii*, vv. 950–953)

162 ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος, / ποῦ δέ σοι παραστάται, (*Perșii*, vv. 956–957)

163 Verbul ἀπολιμπάνω, forma târzie a ἀπολείπω, a lăsa ceva în urmă în sensul de îndepărtare de punctul de origine, este în text la indicativ imperfect activ, acțiune în curs în momentul vorbirii, pe care nu o putem însă traduce tot prin imperfect.

164 ὀλοοὺς ἀπέλειπον / Τυρίας ἐκ ναὸς / ἔρροντας ἐπ᾽ ἀκταῖς / Σαλαμινιάσι στυφελοῦ / θείνοντας ἐπ᾽ ἀκτᾶς (*Perșii*, vv. 963–965)

82. **Indicator spațial adverbial interogativ,** urmat de localizarea într-un **spațiu distal evocat cataforic,** țărmul Salaminei fiind subînțeles, și a efectului nefast asupra perșilor al zeilor Eladei, de data aceasta a Atenei. Participiul prezent activ („se zbat") este un indicator deictic al simultaneității evenimentelor narate cu momentul discursului. Ritmul este marcat prin asindet:

    Corul: „Unde (este) Farnuchos al tău (...), unde Seualkes regele (...)?"

    Xerxes: „Pe Atena începuturilor, plină de ură, o zăriră toți deodată (...), se zbat pe uscat nefericiții. "[165]

83. **Metaspațiu interior evocat** prin indicatori deictici („într-adevăr", persoana a doua, indicativul prezent activ: „mi-aduci aminte" și „strigă", anafora „bravii mei tovarăși") în discurs inițial direct („tu mi-aduci aminte"), apoi narativ („strigă"). Trecerea de la un discurs la celălalt se face prin juxtapunere asindetică, dar registrul interior este unitar („mi-aduci aminte", „inima din piept"):

    Xerxes: „Într-adevăr, o vrajă... mi-aduci aminte de bravii mei tovarăși (...) strigă, strigă nefericită inimă a mea dinăuntru (din piept)."[166]

84. **Metaspațiu interior evocat** („mă minunai" iterat, în sensul: „nu-mi crezui ochilor") și **spațiu de mișcare vectorizat ambiguu** (literalmente „împrejurul corturilor pe roți[167]", „în urma lor"), juxtapuse prin asindet și litotă (participiul prezent medio-pasiv, literalmente: „nu ești însoțit de"[168]) și redate prin paralelism simetric („mă minunai, mă minunai" (...) „nici ... nici"):

[165] ποῦ [δὲ] σοι Φαρνοῦχος / Ἀριόμαρδός τ᾽ἀγαθός, / ποῦ δὲ Σευάλκης ἄναξ, (…) și τὰς ὠγυγίους κατιδόντες / στυγνὰς Ἀθάνας πάντες ἑνὶ πιτύλῳ, / (...), τλάμονες ἀσπαίρουσι χέρσωι. (*Perșii,* vv. 966–967, respectiv 974–976)

[166] (...) δῆτα / ἴυγγ᾽ ἀγαθῶν ἑτάρων μοι ὑπομιμνήσκεις / βοᾷ βοᾷ μοι μελέων ἔντοσθεν ἦτορ. (…) (*Perșii,* vv. 988–991)

[167] Herodot, *Istorii,* VI, 83, 3.

[168] Vezi versurile 993–999, unde se enumeră numele luptătorilor căzuți deplânși de cor: Mardos, Xantes, Anchares, Diaixis, Arsakes, Egdadatas și Tolmos.

Corul: „Mă minunai, mă minunai, nu te însoțesc nici împrejurul coviltirelor[169], nici în urma lor."[170]

85. Spațiu distal implicit (marea: „retragerea navelor"), sugerat vectorial („retragerea în fugă a mulțimii de nave") în discurs direct interogativ la persoana a doua (indicativ prezent activ: „întrebi"):

Corul: „Întrebi despre retragerea în fugă a mulțumii de nave (a flotei)?"[171]

86. Spațiu distal evocat prin sinecdocă:

Corul: „Pentru pieirea oamenilor noștri pe mare."[172]

87. Spațiu proximal evocat prin vectorizare („spre case") și exortație monorematică (imperativul prezent activ:„hai"):

Xerxes: „Spre case (casă). Hai!"[173]

88. Spațiu proximal evocat prin vectorizare și exortație în discurs direct (imperativ prezent activ: „mergi" în sensul „du-te acasă"):

Xerxes: „Gemând mergi spre case (acasă)! "[174]

89. Spațiu de circumscriere, parțial corespondent reprezentării scenice, indicat prin discurs direct pregnant afectiv: „o, pământ al Persiei" și epitetul, literalmente „dificil, greu de (stră)bătut" (δύσβατος).

Corul: „O, pământ al Persiei dureros de străbătut."[175]

90. Spațiu proximal redat deictic în discurs implicit exortativ: „(să mergem) atunci prin cetate".

---

[169] Cf. *Eschyle,* I, P. Mazon (ed. și trad.), ed. cit., p. 96, nota 5, unde Paul Mazon scrie că perșii utilizau în călătorii un vehicul numit de greci *harmamaxa* (în franceză, char – chariot), un car – căruță: partea din față amintea de un car de luptă, iar partea posterioară de un fel de cort asemănător căruțelor cu coviltir. Vezi și articolul „Harmamaxa", *A Dictionary of Greek and Romans Antiquities,* W. Smith (ed.), London, 1842, p. 466.

[170] ἔταφον ἔταφον,/ οὐκ ἀμφὶ σκηναῖς / τροχηλάτοισιν ὄπιθεν δ᾽: ἑπομένους. (*Perșii,* vv. 999–1001)

[171] τραπέντα ναύφρακτον ἐρεῖς ὅμιλον; (*Perșii,* v. 1029)

[172] φίλων ἄταισι ποντίαισιν. (*Perșii,* v. 1037)

[173] (...) πρὸς δόμους δ᾽ ἴθι. (*Perșii,* v. 1038)

[174] αἰακτὸς ἐς δόμους κίε. (*Perșii,* v. 1069)

[175] ἰὼ ἰώ, Περσὶς αἶα δύσβατος. (*Perșii,* v. 1070)

Xerxes: „O, prin cetate, atunci!”[176]

91. Spațiu reiterat, vezi punctul 89:

Corul: „O, pământ al Persiei dureros de străbătut.”[177]

92. Spațiu distal implicit evocat prin iterarea „pe trireme, pe vase” ca loc și cauză a înfrângerii:

Xerxes: „O, pe trireme, pe vase pierduți!”[178]

93. Spațiu proximal implicit anaforic, redat proleptic prin discurs direct cu verbul la viitor indicativ activ persoana întâi („te voi însoți”) în sensul implicit „pe drumul spre casă” menționat în exortațiile din versurile 1038, 1069, 1071, pe care Xerxes urma să pornească, încheiând astfel piesa:

Corul: „Însoți-te-voi cu tânguiri amare!”[179]

Cei șapte împotriva Tebei (467 î.Cr.)

Pentru subiectul piesei, Eschil are ca reper ciclul epic teban, din care s-au păstrat numai fragmente, în jur de treizeci de versuri[180]: Polinice, fiul lui Oedip, este exilat de fratele lui Eteocle și găsește azil în Argos, la regele Adrastos, care îl susține, alături de aliați, în luarea cu asalt a cetății din Beoția natală. Acțiunea tragediei este indicată

---

[176] ἰωὰ δὴ κατ᾽ ἄστυ. (*Perșii*, v. 1071)

[177] ἰὼ ἰώ, Περσὶς αἶα δύσβατος. (*Perșii*, v. 1074) Vezi *supra*, nota 175, v. 1070.

[178] ἰὴ ἰὴ τρισκάλμοισιν, / ἰὴ ἰή, βάρισιν ὀλόμενοι. (*Perșii*, vv. 1075–1076)

[179] πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις. (*Perșii*, v. 1077)

[180] G. Kinkel, *Epicorum Graecorum Fragmenta*, I, Teubner, Leipzig, 1877, pp. 8–12. Ciclul epic cuprindea patru poeme: *Tebaida, Oedipodia, Amphiarai exelasis* și *Epigones*, utilizate de Eschil în celelalte piese ale trilogiei. (vezi *supra*, p. 36) Cu privire la sursele legendelor tebane, vezi L. Legras, *Les légendes Thébaines dans l'épopée et la tragédie grecques*, Société Nouvelle de Librairie et d'Edition, Paris, 1905, pp. 18–27.

ca având loc pe acropola[181] cetății Teba[182], un perimetru la altitudine, redată sau nu cu mijloace scenice. Indicatorii spațiali și deictici sunt suficienți pentru a suplini lipsa probabilă a unui decor «naturalist» care să înfățișeze acropola, dată fiind analogia pe care spectatorii care asistau la concursul din cadrul Marilor Dionisii, ca și cei care asistau la spectacolul intrat în repertoriu, o puteau stabili cu acropola ateniană

Inexistența unor indicații textuale cu privire la mișcările Corului[183] și, prin extensie, ale actorilor, este un argument pertinent, cel puțin în lipsa altora. Deși există mărturii că acestea au existat – de unde provine poate și informația lui Pollux, *Onomastikon,* IV, 128 și 130, cu privire la existența unei structuri supraînălțate utilizată pentru apariția lui Zeus, care cântărește sufletele lui Achille și Memnon, în prezența

---

181 Acropola („orașul de pe înălțime"), colina cea mai înaltă a unei cetăți grecești, cu ziduri de incintă fortificate din rațiuni defensive, era definită raport cu ἄστυ, zona locuită de la poalele colinei, unde se aflau și cimitirele. (vezi Herodot, *Istorii,* I, 176, 1) Urme ale exploatării edilitare și strategice a acestei forme de relief există din epoca bronzului mijlociu: Teba, Atena, Argos, Micene, Tyrint. (Vezi J. L. Caskey „Greece and the Aegean Islands in the Middle Bronze Age", *The Cambridge Ancient History,* III, I, I. E. S. Edwards și alții (ed.), Cambridge U. P., 2006, p. 124; pentru acropola Atenei, vezi *Der Kleine Pauly,* I, K. Ziegler – W. Sontheimer (ed.), DTV, München, 1979, „Akropolis", cc. 687–693 și *The Cambridge Dictionary of Classical Civilization,* G. Shipley și alții (ed.), Cambridge U. P., 2008, pp. 5–6) În text totuși, ἄστυ și πόλις sunt utilizați cu accepții diferite, primul desemnând cetatea ca spațiu construit, citadelă (vezi, de pildă, *Iliada,* II, 332, cu referire la cetatea lui Priam, Troia sau *Odiseea,* XV, 216, cu referire la Pylos). Al doilea termen are sensul de cetate locuită, de spațiu civic. (vezi, de pildă, *Iliada,* II, 648, cu referire la cetățile din Creta, pe care le numește „bine populate") Cu trecerea timpului, distincția se pierde și termenii se respecializează (vezi *supra,* Herodot citat) sau primul devine hiperonim pentru cel de al doilea. Pentru a marca diferența, deși impropriu, traducem primul termen „cetate", iar al doilea, „oraș".

182 Nume menționat numai în titlu. Acropola Tebei purta numele Kadmeia, după fondatorul ei legendar, Kadmos. (vezi articolul „Thebai", *Der Kleine Pauly,* V, ed. cit., cc. 664–669) Altfel, apare ca metonimie patronimică: „cetatea lui Cadmos" sau numai ca spațiu indicat deictic „orașul". Tradiția indirectă îl citează însă ca atare: de pildă, Aristofan, *Broaștele,* v. 1021. Vezi observația L. Lupaș – Z. Petre, *Commentaire aux «Sept contre Thèbes» d'Eschyle,* Editura Academiei – Les Belles Lettres, București-Paris, 1981, p. 2, care consideră că lipsa reluării numelui cetății de către Eschil se datorează compromiterii ei prin alianțele din timpul războaielor medice.

183 Cf. V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena,* Einaudi, Torino, 2002, p. 82, numai cu privire la nivelul de elevație al statuilor din fundal: „Non c'è alcun motivo per ritenere che l'aria delle statue risultasse sopraelevata rispetto al piano dell'orchestra: *nel dramma non vengono mai menzionati movimenti di salita e di discesa del coro, né si possono chiamare in causa problemi di visibilità,* giacché le statue, anche se collocate verso il fondo dell'orchestra, risultavano visibili senza difficoltà agli spettatori." (sublinierea noastră)

mamelor acestora, Thetis și Eos, și a două angrenaje de tip macara[184] cu ajutorul cărora zeița Eos intra și ieșea din scenă în zbor cu cadavrul fiului ei, Memnon, în tragedia lui Eschil, *Psukhostasia* (Cântărirea sufletelor), a cărei datare este necunoscută –, în nici unul dintre comentariile la piesele acestuia nu s-au păstrat indicații scenografice.[185] Ceea ce ne-a parvenit este doar textul considerat canonic, fără indicațiile scenice utilizate pentru premiera din 467 î.Cr. sau reprezentațiile de repertoriu de mai târziu.[186]

În partea de fundal a orchestrei sunt menționate în text statui reprezentând zeități, locul de refugiu al personajului colectiv, Corul.[187]

Spațiul este deschis[188], replicile personajelor făcând referire până la aflarea rezultatului confruntării dintre cei doi frați, Polinice și Eteocle, la ceea ce are loc în afara perimetrului scenic: un spațiu extrascenic evocat de Mesager și Eteocle, la care Corul se referă în mod constant ca la ceea ce se întâmplă „dincolo de porți". Corul este personajul care reprezintă orașul ca entitate civică, de aceea evoluează în spațiul scenic fără a-l părăsi de-a lungul piesei, deși, spre deosebire de *Perșii,* nu Corul, ci Eteocle deschide piesa, care nu începe cu un prolog, spectatorii fiind familiarizați cu ciclul teban, ci direct cu prezentarea situației asediului.

---

184 J. Pollucis, *Onomasticon,* I, W. Dindorf (ed.), Kuehn, Leipzig, 1824, pp. 216–217.

185 Vezi, de pildă, M. Ercoles, „Aeschylus' scholia and the hypomnematic tradition: an investigation", în *Trends in Classics,* Fr. Montanari – A. Rengakos (ed.), vol. 6, nr. 1, 2014, W. De Gruyter, Berlin, pp. 90–114.

186 Cu privire la transmiterea textelor tragice, vezi *supra.,* pp. 23–28. Cu siguranță existau note de regie sau indicații pentru actori, dar acestea nu erau înscrise pe suportul papiric, fiind adnotări personale și contingente premierei sau reluărilor. Dacă după secolul V î.Cr. indicațiile au fost de interes pentru tradiția care a permis copierea și transmiterea textului, acestea s-au păstrat sub forma *hypotheses,* ceea ce astăzi numim didascalii, dar fără alte indicații scenografice cu excepția locului de desfășurare a acțiunii. Vezi R. Scodell, „Lycurgus and the State Text of the Tragedy", în *Politics of Orality,* Brill, Leiden, 2007, p. 133: „Aeschylus, then, by the end of the fifth century already *had a canonical status that could be independent of theatrical practice.* He did not lose his position in the fourth century, even though he was not prominent on the stage once his own generation and their children were gone." (sublinierea noastră) Cât despre interpolările actorilor, acestea au fost majoritatea acceptate de tradiția textuală, dovadă că le regăsim în edițiile critice care le semnalează fără a le elimina. Vezi enumerarea tipurilor de interpolări, *supra,* p. 26.

187 Vezi versurile 14, 91–92, 211, 240, 258, 265.

188 V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena,* ed. cit., p. 82, numește „public" planul în care evoluează Eteocle: „Il protagonista appare, per lungo tratto della tragedia, inserito in una dimensione pubblica."

Mesagerul și Eteocle[189] sunt personaje pentru care scena este un loc de tranzit: Mesagerul ca personaj de tranzit prin excelență (*go between*), Eteocle ca exponent al regalității în cetate, a cărui ultimă ieșire din spațiul scenic echivalează cu transgresarea unui spațiu protector, cetatea inexpugnabilă, expunându-se pericolului morții. Eteocle reapare în scenă fără viață, purtat de Mesager[190].

Este de altfel prima readucere pe scenă scenică a unui personaj a cărui moarte survine extrascenic, în ordinea cronologică a textelor dramatice care ne-au parvenit. De asemenea, cadavrul lui Polinice, personaj al cărui nume este evocat de-a lungul tragediei, intră astfel pentru prima și ultima oară în perimetrul scenei.

Dintre tipurile de spații analizate, cele evocate sunt importante ca repere de însemnătate în economia semantică a textului, ținând exclusiv de spațiul ficțiunii.

Din cele șaizeci și trei de spații identificate, cea mai mare pondere o are spațiul proximal, asimilat spațiului din afara porților cetății, douăzeci și două de ocurențe, dintre care șase sunt mixte, cu referire implicită la spațiul corespondent reprezentării scenice.

Evenimentele care au loc în acest spațiu care corespunde reprezentării scenice au o pondere mare, fiind reperabile în douăzeci de ocurențe, dintre care șapte mixte, trimițând simultan atât la spațiul scenic, cât și la cel extrascenic proximal în cadrul aceleiași părți de discurs.

Spațiile referențiale sunt în număr opt, având aceeași pondere cu metaspațiile, alături de șapte spații ipotetice. Spațiile simbolice sunt identificate în trei ocurențe, în același număr cu cele ekphrastice.

---

189 Vezi și observația lui M. Croiset, *Eschyle: études sur l'invention dramatique dans son théâtre,* Les Belles Lettres, Paris, 1965, p. 105: „le poète, ne disposant encore que de deux acteurs (...)."

190 Sofocle, în *Antigona,* propune o altă apariție a unui trup fără viață în spațiul scenic, cu scopul de a crește intensitatea deznodământului, anume cel al lui Hemon, care se sinucide, după Antigona, și este readus pe scenă de tatăl său, Creon, purtat în brațe. Și această apariție are un dublu, ca la Eschil, anume cadavrul Euridicei, soția lui Creon, care se sinucide în palat. De asemenea, Euripide, introduce în scenă personaje fără viață în *Andromaca* (Neoptolem), *Troienele* (Astianax), *Fenicienele* (Eteocle, Polinice și Iocasta, mama celor doi), *Baccantele* (Penteu, ca *variatio,* prin recompunerea pe scenă a trupului dezmembrat). Cazuistica completă a personajelor care își pierd viața într-un mod sau altul de-a lungul unei tragedii, reapărând sau nu ulterior în scenă, se regăsește în K. Kiefer, *Körperlicher Schmerz und Tod auf der attischen Bühne,* Carl Winter Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1909, pp. 45–103.

Numărul spațiilor de mișcare este ponderat între cele identificabile în intervențiile Corului, în număr de patru, și cele din discursul Mesagerului, în număr de trei, discursul lui Eteocle fiind o excepție, ca spațiu simbolic de mișcare cu tentă deontică.

În *Cei șapte împotriva Tebei,* spațiul este dispus concentric: vatra domestică, altarele (βωμοί), orașul, cetatea cu zidul de incintă marcat de cele șapte porți și spațiul de dincolo de porți care o înconjoară. Antagonismul se realizează între centru și ceea se desfășoară în afara perimetrului cetății. În spațiul corespondent reprezentării scenice se regăsesc numai altarele, la care se face de mai multe ori referință.[191]

1. **Spațiu referențial indicat** ca identificativ eponimic, în discurs direct: indicator deictic implicit „cetățeni ai Cadmosului" care introduce spectatorul în spațiul de circumscriere în care se desfășoară evenimentele:

   Eteocle: „Cetățeni ai <u>Cadmosului</u> (...)."[192]

Versurile următoare nu fac obiectul prezentei analize, deoarece nu se constituie ca spațiu, ci ca imagine poetică a cetății ca navă cârmită de un Eteocle cu pleoapele necuprinse de somn, realizată prin sinecdocă dublă.[193]

2. **Spațiu mixt:** spațiul corespondent reprezentării scenice valorificat simbolic, apoi concret, prin chiasm[194] („orașul" și „altarele zeilor", „mama Geea" și „pământul pe care se târăsc pruncii"): cel simbolic prin invocarea zeiței Geea, personificare a pământului, și a „altarelor zeilor locului", iar cel concret prin indicarea deictică „apărați cetatea" și prin vectorizare (verbul „se târăsc") și hipalagă („pământ binevoitor" în loc de „zeiță binevoitoare):

[191] Vv. 14–15, 247–248, 274–278. Statuile aferente sunt menționate ca făcând parte din perimetrul scenic. De pildă, v. 265: Eteocle: „Depărtați-vă de statui!"

[192] Κάδμου πολῖται (…). (*Cei șapte împotriva Tebei,* v. 1) Textul grec utilizat este preluat din *Aeschyli tragoediae,* ediția U. Wilamowitz-Moellendorff, 1914, pp. 78–125.

[193] ὅστις φυλάσσει πρᾶγος ἐν πρύμνῃ πόλεως / οἴακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 2–3) Imaginea este homerică (*Iliada,* XV, 381–384 și 624–629) Vezi L. Lupaș – Z. Petre, *Commentaire aux «Sept contre Thèbes» d'Eschyle,* ed. cit., pp. 9–12.

[194] Cu privire la o altă denumire pentru chiasm, structura A-B-B-A, R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work,* Oxford U. P., 2009, p. 326, nota 1: „(…) In addition to 'reverse order', scholars also use the terms 'inverted order', 'Homeric hysteron proteron' or '(principle of) continuity of thought'."

Eteocle: „(...) apărați orașul și altarele zeilor locului[195] (...) copii ai mamei Geea, dătătoarea de hrană cea mai iubită, iar pruncilor care se târăsc (pe el) pământ binevoitor."[196]

3. **Spațiu corespondent reprezentării scenice indicat implicit** („cei aflați sub asediu", literalmente „rămași între turnuri, ziduri") prin antiteza indicatorilor temporali, deictici („acum", „în această zi") și anaforici („de mult timp"):

   Eteocle: „Iar acum, în această zi în care zeii favorizează pe cei aflați de mult (timp) sub asediu (...)."[197]

4. **Spațiu corespondent reprezentării scenice descris în discurs exortativ** (verbe de mișcare la imperativ prezent activ, conjunctiv aorist și infinitiv viitor), abundă în indicatori spațiali („pe metereze", „la porți", „pe parapete"):

   Eteocle: „(...) anunță cel mai mare atac al Aheei hotărât în timpul nopții să întindă o capcană orașului. Pe metereze și la porțile zidurilor cetății! Grăbiți-vă cu toții, puneți-vă în mișcare, (...) și pe parapete, postați-vă pe metereze, iar la porțile de la ieșiri ațineți-vă cu curaj!"[198]

5. Spațiu proximal evocat în discurs direct, cu indicatori deictici („de acolo") și spațiali („de la oaste" pentru „câmpul de luptă"), redați prin sinecdocă:

   Mesagerul: „Iată-mă venit de acolo, de la oaste, vești demne de crezare aducând."[199]

6. **Spațiu corespondent reprezentării scenice** („orașul", „cetatea cadmeilor", „acest pământ") **evocat** în discurs narativ: Mesagerul redă jurământul acheilor, de aceea se referă la spațiul corespondent reprezentării scenice, cetatea Tebei asediată, prin evocare. Un alt indicator spațial „carul lui Adrastos" indică un **spațiu evocat cataforic** (Adrastos și carul său vor fi menționați de-a lungul textului, deși nu apar în spațiul scenic: strategie combinată, *demonstratio ad oculos* urmată de deixis

---

[195] În sensul: zeii protectori ai cetății, ai ținutului (θεῶν ἐγχωρίων).

[196] πόλει τ᾽ ἀρήγειν καὶ θεῶν ἐγχωρίων / βωμοῖσι, (...) / τέκνοις τε, Γῇ τε μητρί, φιλτάτῃ τροφῷ: / ἡ γὰρ νέους ἕρποντας εὐμενεῖ πέδῳ. (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 14–17)

[197] καὶ νῦν μὲν ἐς τόδ᾽ ἦμαρ εὖ ῥέπει θεός: / χρόνον γὰρ ἤδη τόνδε πυργηρουμένοις. (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 21–22)

[198] λέγει μεγίστην προσβολὴν Ἀχαιίδα / νυκτηγορεῖσθαι κἀπιβουλεύσειν πόλει. / ἀλλ᾽ ἔς τ᾽ ἐπάλξεις καὶ πύλας πυργωμάτων / ὁρμᾶσθε πάντες, σοῦσθε σὺν παντευχίᾳ, / πληροῦτε θωρακεῖα, κἀπὶ σέλμασιν / πύργων στάθητε, καὶ πυλῶν ἐπ᾽ ἐξόδοις / μίμνοντες εὖ θαρσεῖτε, μηδ᾽ ἐπηλύδων (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 28–34)

[199] ἥκω σαφῆ τἀκεῖθεν ἐκ στρατοῦ φέρων (*Cei șapte împotriva Tebei*, v. 40)

cu referință imaginară): „încoronau (carul) cu mâinile lor, în amintirea lor, pentru părinții rămași acasă.”:

Mesagerul: „Jurară să radă orașul de pe fața pământului, să jefuiască cetatea cadmeilor[200] cu forța sau să piară, mânjind acest pământ cu sânge. În amintirea lor, pentru părinții de acasă, împodobeau carul lui Adrastos cu mâinile lor.”[201]

7. **Spațiu corespondent reprezentării scenice indicat** în discurs direct exortativ („să se alinieze la porțile de ieșire”). „Din oraș” nu are valoare locativă, ci emfatică, punând în evidență apartenența și excelența luptătorilor:

   Mesagerul: „(...) cei mai bravi bărbați aleși din oraș, repede la porțile de ieșire să se alinieze”[202]

8. **Spațiu proximal evocat** prin descriere la indicativ prezent activ cu sens vectorial („se ridică”, „atinge ușor câmpia”) care sincronizează momentul descrierii cu ceea ce are loc dincolo de porți. Parataxa contribuie la redarea simultaneității:

   Mesagerul: „(…) praful se ridică, spuma albă din plămânii cailor atinge ușor câmpia.

Fără tranziție, are loc conversia la **spațiul corespondent reprezentării scenice,** prin trecerea la discurs direct exortativ. De notat comparația implicită a orașului cu o navă, homoteleutul (terminația identică ναὸς – κεδνὸς – οἰακοστρόφος, literalmente: „al navei de nădejde cârmaci”) și transferul metaforic: „răsuflarea lui Ares” face din pedestrime „val”:

---

200 Fondatorul legendar al Tebei beoțiene, Cadmos, de origine feniciană.

201 ὡρκωμότησαν ἢ πόλει κατασκαφὰς / θέντες λαπάξειν ἄστυ Καδμείων βίᾳ, / ἢ γῆν θανόντες τήνδε φυράσειν φόνῳ: / μνημεῖά θ᾽ αὑτῶν τοῖς τεκοῦσιν ἐς δόμους / πρὸς ἅρμ᾽ Ἀδράστου χερσὶν. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 46–51) Vezi Mazon, *Eschyle,* I, ed. cit., p. 112, nota 2: „Au char d’Adraste, dans la *Thébaîde*, est attelé un cheval divin, Arion (cf. Pausanias VIII, 25, 8). Les Sept savent qu’il ne peut pas succomber: quel que soit le sort de la bataille, il ramènera sûrement le char à Argos.” La carul lui Adrastos, unul dintre cei șapte care iau cu asalt Teba, era înhămat Arion, calul legendar dăruit de Heracle lui Adrastos. În urma înfrângerii armatei argiene conduse de Polinice, Adrastos este singurul dintre cei șapte care se va salva prin fugă, cu ajutorul calului său. (vezi Pausanias, *Description de la Grèce,* VIII, M. Casevitz – M. Jost – J. Marcadé (ed., trad. și coment., colab.), VIII, 25, 6–10, Les Belles Lettres, Paris, 1998, pp. 74–75.)

202 πρὸς ταῦτ᾽ ἀρίστους ἄνδρας ἐκκρίτους πόλεως / πυλῶν ἐπ᾽ ἐξόδοισι τάγευσαι τάχος. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 57–58)

Mesagerul: „Tu, ca un cârmaci de nădejde al navei, întărește orașul înainte de a năvăli răsuflarea lui Ares. Căci urlă valul pedestru al armatei!"

Revenirea la **spațiul proximal evocat implicit** („cele de dincolo de porți", aproape abstractizat de pronumelui demonstrativ de depărtare de tip anaforic) are loc tot fără tranziție. De notat litota:

Mesagerul: „(...) Știu că cele de dincolo de porți îți vor fi nevătămătoare (nu-ți vor aduce vătămare)."[203]

9. **Spațiu mixt: spațiul corespondent reprezentării scenice indicat și evocat în discurs direct deprecativ** adresat zeilor protectori ai cetății (Zeus, Geea). Spațiul corespondent reprezentării scenice este indicat deictic („cetatea mea" în sensul „aceasta în care mă aflu acum) și spațiu înscris evocat („vetrele caselor", „pământul", „orașul lui Cadmos") cu nuanță simbolică („juguri de sclavi să nu aibe"):

Eteocle: „(...) orașul meu din temelii distrus cu totul, să nu îl nimiciți, nici pradă dușmanului, limba vorbită a Eladei și vetrele caselor, liber pământul și orașul lui Cadmos, juguri de sclavi nicicând să nu aibă."[204]

10. **Spațiu proximal evocat cu indicatori verbali vectoriali și spațiali:** gradația ascendentă redă apropierea armatei argiene de porțile Tebei. Discursul direct la

---

[203] κονίει, πεδία δ᾽ἀργηστὴς ἀφρὸς / χραίνει σταλαγμοῖς ἱππικῶν ἐκ πλευμόνων. / σὺ δ᾽ὥστε ναὸς κεδνὸς οἰακοστρόφος / φράξαι πόλισμα, πρὶν καταιγίσαι πνοὰς / Ἄρεως: βοᾷ γὰρ κῦμα χερσαῖον στρατοῦ: (...) εἰδὼς τὰ τῶν θύραθεν ἀβλαβὴς ἔσῃ. (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 60–64 și 68)

[204] (...) μή μοι πόλιν γε πρυμνόθεν πανώλεθρον / ἐκθαμνίσητε δῃάλωτον, Ἑλλάδος / φθόγγον χέουσαν, καὶ δόμους ἐφεστίους: / ἐλευθέραν δὲ γῆν τε καὶ Κάδμου πόλιν / ζυγοῖσι δουλίοισι μήποτε σχεθεῖν. (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 71–75) Cf. R. D. Dawe, *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, ed. cit., pp. 180–181, care consideră versul 73 o interpolare pe de o parte, în urma unei interpretări a genitivului Ἑλλάδος ca *separativus*, care presupune în mod invariabil un reper – un punct de la care se pleacă, pe de alta, datorită aparentei gratuități a menționării limbii grecești (Ἑλλάδος φθόγγον) în invocarea ajutorului divin. Dialectul Tebei era eolic, cel al asaltatorilor aliați cu Polinice, doric: limba locală a fost, alături de tradițiile religioase și instituții, un element fundamental al identității grecești, nu în sensul segregării, ci ca parte constitutivă a spiritului și culturii Greciei antice. Atunci, ca și acum și pretutindeni, mândria graiului local este un element de reprezentativitate, deci de neignorat. O lectură eminamente literală însă – fără a-și ignora originile, cadmeii își numeau, desigur, limba pe care o vorbeau greacă, nu eolică, aceasta nefiind decât o distincție etno-lingvistică,– poate conduce, după cum putem citi în observația lui R. D. Dawe, la concluzii pe măsură. Ibid., vezi, de asemenea, observația acestuia cu privire la sintagma „vetrele caselor" (δόμους ἐφεστίους), tributară aceluiași spirit.

persoana întâi („mă încredințează”) este precedat de un discurs direct narativ („lasă câmpul de luptă”, „armata s-a dezlănțuit” – verb incoativ, „curgea mulțimea aceasta”, indicativ imperfect activ care conferă simultaneitate momentului vorbirii în raport cu desfășurarea cavaleriei). Spațiul evocat este adus în prim planul atenției spectatorilor: „lasă câmpul de luptă”, „câmpia freamătă”, „se avântă în goană asupra cetății” (verbele la indicativ prezent activ sunt un indicator deictic implicit: „acum”, un „acolo” care devine progresiv un „aici” de la „câmpul de luptă”, pe care îl lasă, „câmpia” pe care o străbat, la „asupra cetății”). Similitudinea: redăm literalmente „câmpia (...) freamătă în maniera apei lovind necruțătoare muntele” (ὀροτύπος) exploatează poetic un spațiu concret, natural. De notat indicatorul deictic inclus în discursul narativ („mulțimea aceasta”), conotația afectivă („câmpia pământului meu”) și paralelismul sintetic: „curgea de-a una mulțimea aceasta” (ῥεῖ ... λεὼς) și „ca apa lovind necruțătoare muntele” (ὕδατος ὀροτύπου) care încadrează prima perioadă (dintre versul 80 și versul 86) în care Corul reia descrierea câmpului de luptă nu ca martor ocular, cum este Mesagerul, ci ca receptor distanțat al semnalelor sonore și vizuale de „dincolo de porți”:

Corul: „Armata s-a dezlănțuit. Lasă câmpul de luptă. Curgea de-a una mulțimea aceasta călare în frunte. În aer, sus, praful mă încredințează, (după cum) se arată (se ridică). (...) Iar câmpia pământului meu răsunând de copite (sub ropotul cailor) (...) freamătă ca apa lovind necruțătoare muntele. (...) Soldații cu scuturile alb strălucitoare se avântă în goană asupra orașului.”[205]

11. **Spațiu corespondent reprezentării scenice** menționat în discursul deprecativ adresat zeilor protectori ai cetății este redat simbolic în mod indirect, din perspectiva identității și a statutului privilegiat al acesteia („zeu al vechiului (nostru) pământ”, „ceea ce este al tău”, „cetatea cândva dragă”):

[205] μεθεῖται στρατός: στρατόπεδον λιπὼν / ῥεῖ πολὺς ὅδε λεὼς πρόδρομος ἱππότας: / αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ᾽ și ἔτι δὲ γᾶς ἐμᾶς πεδί᾽ ὁπλόκτυπ᾽ (...) βρέμει δ᾽ / ἀμαχέτου δίκαν ὕδατος ὀροτύπου. În continuare: ὁ λεύκασπις ὄρνυται λαὸς εὐτρεπὴς / ἐπὶ πόλιν διώκων πόδα. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 79–81, 84–85 și 89–90) Vezi comentariul la versurile 85–86 în L. Lupaș – Z. Petre, *Commentaire aux «Sept contre Thèbes» d'Eschyle,* ed. cit., p. 47, cu referire la imaginea de sorginte homerică a vârtejului apelor. (*Iliada,* IV, 450–456; V, 87–88; XI, 492–495; XIII, 137–139)

Corul: „Vei trăda, Ares, zeu al vechiului (nostru) pământ, ceea ce este al tău (îți aparține?) (...) Privește, privește orașul ce ți-a fost drag cândva!”[206]

12. Spațiu proximal evocat, sugerat prin comparație metaforică implicită („talaz (...) stârnit de suflarea lui Ares” în raport cu „coifurile”) și zeugmatic („freamătă coifurile bărbaților” pentru „freamătă bărbații cu coifurile puse de-a curmezișul”), redând primejdia care amenință cetatea ca pe o forță a naturii („talaz” și verbul incoativ aorist medio-pasiv „a se stârni”, specific pentru a desemna dezlănțuirea fenomenelor naturale[207]) și justificând panica tinerelor care compun Corul. De remarcat indicatorii spațiali cu sens circular: „în jurul cetății”, „împresoară cetatea”, precum și încercuirea implicită dată de epanalepsă: literalmente „șapte războinici se îndreaptă spre cele porți șapte”:

Corul: „Talaz în jurul cetății, freamătă coifurile (puse) de-a curmezișul ale bărbaților, stârnit de suflarea lui Ares.”[208]

Corul: „Argienii împresoară cetatea lui Cadmos.”[209]

Corul: „Șapte mândri (războinici) desprinși din armată spre cele șapte porți se îndreaptă să tragă la sorți”[210]

13. Spațiu mixt sinestezic („vuiet de care”, „răsunară”, „vacarm”) construit asindetic: spațiul corespondent reprezentării scenice indicat în discurs direct la persoana întâi (verbul la indicativ prezent activ cu valoare deictică: „aud”, „în jurul orașului”) și spațiu proximal evocat în discurs direct narativ (verb la indicativ aorist activ: „răsunară”, „aruncată de departe”, verb la indicativ prezent medio-pasiv: „se pornește” cu nuanță deictică: „acum”). Schimbările de aspect verbal se constituie ca liant temporal între spațiul corespondent reprezentării scenice și cel evocat. Fără ca lupta să se desfășoare la vedere, spectatorii au acces la ea prin medierea corului:

---

206 προδώσεις, παλαίχθων / Ἄρης, τὰν τεάν; / ἰὼ χρυσοπήληξ δαῖμον ἔπιδ᾽ ἔπιδε / πόλιν ἅν ποτ᾽εὐφιλήταν ἔθου. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 104–107)

207 Vezi și *Iliada,* XXIII, 214.

208 κῦμα γὰρ περὶ πτόλιν δοχμολόφων ἀνδρῶν / καχλάζει πνοαῖς Ἄρεος ὀρόμενον. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 114–115)

209 Ἀργέιοι δὲ πόλισμα Κάδμου / κυκλοῦνται (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 120–121)

210 ἑπτὰ δ᾽ ἀγάνορες πρέποντες στρατοῦ / δορυσσοῖς σαγαῖς πύλαις ἑβδόμαις / προσίστανται πάλῳ λαχόντες.(*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 124–126)

Corul: „<u>Vuiet de care aud</u> în jurul orașului, stăpână Hera, <u>scrâșnire</u> osiile sub greutățile (purtate), iubită Artemis, (...) <u>aruncată</u> de departe, din adăposturi, piatră <u>se pornește</u>, iubit Apollo, <u>vacarm</u> la porți de scuturi turnate în bronz (...).”[211]

14. **Metaspațiu subiectiv** („lașitatea pierzătoare de suflete”) redat prin descriere („perindări răzlețe”), precum și prin antiteza indicatorilor care țin de spațiul proximal („cele din afara porților”, „dinăuntru”) și de cel al reprezentării scenice („și acum”, „aceste perindări,” verb la indicativ prezent activ la persoanele a doua și întâi plural: „întăriți” și „ne pierdem”, adverbul modal deictic: „astfel”), asindetic. Prin această antiteză, Eteocle amendează Corul pentru tensiunea manifestă care se răsfrânge asupra moralului celor asediați:

   Eteocle: „<u>Și acum</u> cu <u>aceste perindări</u> răzlețe <u>răspândirăți</u> printre cetățeni lașitatea pierzătoare de suflete, <u>cele din afara porților întăriți astfel</u> cum nu se poate mai bine, noi <u>ne</u> pierdem pe noi înșine <u>dinăuntru</u>.”[212]

15. **Metaspațiu simbolic** construit prin antiteza („bărbat” – „femeie”, „afară” – „înăuntru”). Neadecvarea femeii la spațiul public, prin rolul ei domestic, este o concepție proprie spiritului vremii[213]:

---

[211] ὄτοβον ἁρμάτων ἀμφὶ πόλιν κλύω: / ὦ πότνι᾽Ἥρα. / ἔλακον ἀξόνων βριθομένων χνόαι. / Ἄρτεμι φίλα (...) ἀκροβόλων δ᾽ἐπάλξεων λιθὰς ἔρχεται: / ὦ φίλ᾽Ἄπολλον: / κόναβος ἐν πύλαις χαλκοδέτων σακέων (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 151–154 și 158–160)

[212] καὶ νῦν πολίταις τάσδε διαδρόμους φυγὰς / θεῖσαι διερροθήσατ᾽ ἄψυχον κάκην: / τὰ τῶν θύραθεν δ᾽ ὡς ἄριστ᾽ ὀφέλλεται, / αὐτοὶ δ᾽ ὑπ᾽αὐτῶν ἔνδοθεν πορθούμεθα. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 191–194) Vezi poziția lui R. Seaford, *Cosmology and the Polis,* ed. cit., p. 158: „A king is threatened not only by war from beyond the polis but also by immediate confrontation with the chorus of maidens who have left their homes in flight to supplicate an ‘assembly’ of gods who share a public altar.”, potrivit căruia Eteocle s-ar simți „amenințat” de Corul fecioarelor. Am spune că personajul se arată agasat de atitudinea deznădăjduită a Corului, care riscă să contamineze spiritele, și le îmbărbătează mustrător, în calitate de războinic și de conducător al cetății. Vezi și analiza versurilor 182–286 lui Robert Alessi, „Confusion des espaces et confusion de la guerre”, în *Expériences et représentation de l’espace,* ed. cit., pp. 405–423, ca spațiu al discursului politic de factură dramatică.

[213] Cu privire la expresia poetică a acestei concepții de la Hesiod la Eschil, concepție căreia dramaturgul îi este tributar, vezi, de pildă, B. MacLachlan, *Women in Ancient Greece: A Sourcebook,* Bloomsbury, London, 2012, pp. 1–50 sau A. Karanika, *Voices at Work. Women, Performance and Labor in Ancient Greece,* John Hopkins U. P., Baltimore, 2014, pp. 21–77 și 106–132. Cu privire la accepția socială a rolului femeii, a se vedea cum o redă Xenofon, *Oeconomicus,* VII, 36–38, în dialogul dintre Socrate și Ichomachus.

Eteocle: „Ține însă de bărbat, nu femeia dă sfaturi în afara (casei). Înăuntru stând ea, nu aduce vătămare."[214]

16. Metaspațiu simbolic: contingent[215] (furtuna: „marea-nvolburată") **și imanent** („marinarul", „nava") construit metaforic prin contaminarea planurilor („marinarul fugind de la prova la pupa" și „nava zbătându-i-se pe marea învolburată") în discurs interogativ-reflexiv: cetatea Tebei văzută ca o corabie surprinsă de furtună, iar Corul, ca un marinar care fuge dezorientat de la prova la pupa:

Eteocle: „A aflat oare vreun mijloc de scăpare marinarul fugind de la prova la pupa, nava zbătându-i-se pe marea-nvolburată (când nava i se zbate pe marea-nvolburată?)"[216]

17. Spațiu mixt: spațiul corespondent reprezentării scenice menționat în discurs direct narat la persoana întâi („mă-ndreptai") și spațiu proximal evocat prin descrierea sinestezică a Corului în discurs direct narat la persoana a treia. De notat parigmenonul: νιφάδος („ploaia") – νειφομένας (literalmente, „care se plouă" în sensul „se lovește"), cu rădăcina comună „zăpadă, ploaie":

[214] μέλει γὰρ ἀνδρί, μὴ γυνὴ βουλευέτω, / τἄξωθεν: ἔνδον δ᾽ οὖσα μὴ βλάβην τίθει. (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 200–201) Cf. comentariul lui R. Seaford, *Cosmology and the Polis*, ed. cit., p. 159: „He also tells them to remain 'inside', for what is 'outside' is the affair of men and to leave the images and respond to his prayers with a paian, which he calls an ololugmos ('ululation') and a means of encouraging friends and dissolving fear. The *confrontation over space, over the claim of the chorus to occupy public space, is also confrontation over ritual."* (sublinierea noastră) Peanul, dedicat lui Apolo, era o compoziție lirică de asemenea, rituală, cântată cu mai multe ocazii, având fie un rol exortativ, fie unul de cerere sau de mulțumire. Având în vedere că epitetul lui Apollo înseamnă, literalmente, „cel care vindecă" (vezi *Iliada*, I, 472–474), poate fi un joc de cuvinte: schimbarea lamentațiilor cu intonarea unui pean ar presupune o schimbare de atitudine din partea Corului, căruia i se cere să-și sprijine prin pean războinicii, iar pe de alta, le oferă un mijloc meloterapic, tot ritual, de vindecare a fricii. Cât despre contrastul «înăuntru» – «afară», spațiu domestic-spațiu public, vezi *infra*, nota 219, punctul 19 al analizei.

[215] H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, ed. cit., p. 1169: „Les symboles contingents sont ceux que le poète découvre dans un fait vécu, dans une circonstance de la vie (…). Ils pourraient ne pas être."

[216] ὁ ναύτης ἆρα μὴ ᾽ς πρῷραν φυγὼν / πρύμνηθεν ηὗρε μηχανὴν σωτηρίας, / νεὼς καμούσης ποντίῳ πρὸς κύματι; (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 208–210) De notat recurența imaginii homerice a orașului ca navă.

Corul: „Dar spre ale zeilor dintru începuturi simulacre în grabă mă-ndreptai, în zei încrezătoare, când răpăiala ploii de pietre nimicitoare lovi în porți."[217]

18. **Spațiu corespondent reprezentării scenice** la care se face referire prin sinecdocă în discurs direct:

Eteocle: „Rugați-vă ca zidurile să (ne) apere de lăncile dușmane."[218]

19. **Spațiu simbolic** redat prin modalizare deontică în discurs direct (indicatori deictici de apropiere „aceasta", anaforicul deictic: „a ta"), cu o nouă referire la locul și rolul social al femeii în paralelism antitetic cu cel al bărbatului, în postura sa de preot și războinic. Diferența față de metaspațiul subiectiv menționat la punctul 14 constă în marcarea modalizării prin verbele deontice („aceasta le este datoria", „a ta însă"), precum și în prezența referentului spațial concret: „înăuntrul caselor", față de „înăuntru – afară", ca semnalizatori spațiali indirecți, de la punctul precedent:

Eteocle: „Bărbaților aceasta le este (datoria): (...) să se măsoare în lupte. A ta, însă, să păstrezi tăcerea și să rămâi înăuntrul caselor (casei)."[219]

20. **Spațiu corespondent reprezentării scenice** indicat deictic („pe această acropolă") în discurs direct narativ (verb la indicativ aorist activ, persoana întâi: „venii" cu nuanță vectorială):

Corul: „Deodată auzind duduitul, venii tremurând de spaimă, pe această acropolă, sacru loc."[220]

21. **Spațiu corespondent reprezentării scenice** la care se face referință prin personificare („geme cetatea din rărunchi") și simbol („se strânge cercul" în sensul „situația devine critică") sau menționare („la porți") în discurs direct narativ:

Corul: „Geme cetatea din rărunchii pământului. Cum se strânge cercul! (...) Vuietul crește la porți."[221]

---

[217] ἀλλ᾽ ἐπὶ δαιμόνων πρόδρομος ἦλθον ἀρχαῖα / βρέτη, θεοῖσι πίσυνος, νιφάδος / ὅτ᾽ ὀλοᾶς νειφομένας βρόμος ἐν πύλαις (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 211–213)

[218] πύργον στέγειν εὔχεσθε πολέμιον δόρυ. (*Cei șapte împotriva Tebei,* v. 216)

[219] ἀνδρῶν τάδ᾽ ἐστί, σφάγια καὶ χρηστήρια / θεοῖσιν ἔρδειν πολεμίων πειρωμένους: σὸν δ᾽ αὖ τὸ σιγᾶν καὶ μένειν εἴσω δόμων. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 230–232)

[220] ποτίφατον κλύουσα πάταγον ἀνάμιγα / ταρβοσύνῳ φόβῳ τάνδ᾽ ἐς ἀκρόπτολιν, / τίμιον ἕδος, ἱκόμαν. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 239–241)

[221] στένει πόλισμα γῆθεν, ὡς κυκλουμένων și (…), ἀραγμὸς δ᾽ ἐν πύλαις ὀφέλλεται. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 247 și 249)

22. Spațiu corespondent reprezentării scenice sugerat în discurs exortativ:

Eteocle: „Stați departe (depărtați-vă) de statui!”[222]

23. Spațiu mixt: spațiul corespondent reprezentării scenice („cetatea”, deictic implicit și „astfel”, aici, deictic cataforic) indicat în discurs votiv adresat zeilor protectori ai cetății (verbele sunt la indicativ viitor activ, persoana întâi: „voi înălța rugi”, „le voi pune de jur împrejur”, infinitiv viitor sau participiu prezent activ: „vor sângera, „se vor sacrifica”, „vor fi înălțate”) și spațiu proximal, înscris în perimetrul cetății, evocat („altarele zeilor”, „trofee”[223], „case sacre”):

Eteocle: „Dacă lucrurile merg spre bine și orașul este salvat, turme vor sângera pe altarele zeilor, tauri se vor sacrifica, astfel voi înălța zeilor rugi de mulțumire, vor fi înălțate trofee, îmbrăcămintea dușmanilor uciși de lănci și prăzile le voi pune de jur împrejurul sacrelor case (sanctuarelor).”[224]

24. Spațiu proximal evocat prin paralelism simetric („șapte bărbați (…) la cele șapte ieșiri ale zidurilor”) și perifrază („șapte ieșiri ale zidurilor” pentru „porți”), în discurs direct narativ la persoana întâi (literalmente, „merg să îi dispun” la porți). De notat hiperbatul cu rol proleptic, la sfârșitul primului vers citat („eu și șase bărbați, cu mine șapte”), a cărui expresivitate patetică își va găsi rezolvarea în versurile în care Corul îl imploră să nu părăsească cetatea (versul 714) și în final, când Mesagerul revine cu trupul său neînsuflețit pe scenă:

Eteocle: „Eu și șase bărbați, cu mine șapte, să țină vajnic piept dușmanilor, mă duc a-i așeza la (cele) șapte ieșiri ale zidurilor (porți).”[225]

25. Spațiu mixt construit sileptic: (literalmente, este folosit singularul: „bărbatul care împresoară zidurile”, „acest porumbel atottemător” pentru „bărbații care împresoară zidurile”, respectiv „copiii care stau în cuib”): spațiu proximal de circumscriere evocat („împresoară zidurile”) și spațiul corespondent reprezentării scenice sugerat („copiii din cuib (...) acești porumbei atottemători”). Silepsa servește realizării similitudinii formulate în paralelism simetric („De bărbații (...) ca

---

[222] ἐκτὸς οὖσ᾽ ἀγαλμάτων (*Cei șapte împotriva Tebei*, v. 265)

[223] În sensul de *tropaeum*, cum de pildă, este cel înălțat la Adamclisi în 109 d.Cr., pentru a comemora victoria lui Traian din 101 d.Cr. de la Tapae (zona Hunedoarei de astăzi) .

[224] εὖ ξυντυχόντων καὶ πόλεως σεσωμένης, / μήλοισιν αἱμάσσοντας ἑστίας θεῶν, / ταυροκτονοῦντας θεοῖσιν, ὧδ᾽ ἐπεύχομαι / θύσειν τροπαῖα, δαΐων δ᾽ ἐσθήματα, / στέψω λάφυρα δουρίπληχθ᾽ ἁγνοῖς δόμοις. (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 274–278)

[225] ἐγὼ δέ γ᾽ ἄνδρας ἓξ ἐμοὶ σὺν ἑβδόμῳ / ἀντηρέτας ἐχθροῖσι τὸν μέγαν τρόπον εἰς ἑπτατειχεῖς ἐξόδους τάξω μολών (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 282–284)

de șerpi mă tem pentru copiii din cuib, tovarăși de rău augur acestor porumbei atottemători”). Similitudinea include la rândul ei alegoria „șerpi” – „porumbei” și antiteza „bărbați” – „copii”. De notat hiperbola realizată prin pronumele personal deictic repetat: „ei” („aceștia”), verbul la indicativ prezent activ și iterația hiperbolică: πανδαμεὶ („cu toții, în masă”), πανομιλεὶ („cu toate trupele, cu totul”) și ἀμφιβόλοισι („din toate părțile”) care aduce în prim planul atenției spectatorilor iminența pericolului:

Corul: „De bărbații care împresoară zidurile, ca de șerpi mă tem pentru copiii care stau în cuib, tovarăși de rău augur acestor porumbei atottemători. Căci ei (aceștia) se îndreaptă spre ziduri cu toții, cu totul. (...) Din toate părțile aruncă ei (aceștia) în cetățeni (tebani) pietroaie colțuroase.”[226]

26. **Spațiu mixt evocat în discurs interogativ-reflexiv:** spațiu evocat cu indicatori deictici („câmpia acestui pământ”, „acest pământ”, verbe la indicativ viitor activ, persoana a doua, prezent și participii prezente cu valoare de prezent). Pământul se află în puterea zeilor: atât sub cea nefastă a lui Ares, care a adus războiul, cât și sub cea benefică a lui Poseidon, care i-a dăruit izvorul Dirceus. Ambivalența se traduce prin paralelismul antitetic: „pământul lui Ares cel plin de ură” – „pământul mănos” udat de Poseidon și Tetis. „Cel care înconjoară pământul” este un epitet de tip homeric, care desemnează aici un spațiu referențial.[227]

Corul: „Cu ce veți schimba câmpia acestui pământ al lui Ares cel vrednic de ură, abandonați acest pământ mănos și apa dulce a Dirceului, dintre câte face să curgă Poseidon, cel care înconjoară pământul, și copiii lui Tetis?”[228]

27. **Spațiu corespondent reprezentării scenice redat ipotetic** prin personificare („i se azvârle lui Hades”, „pradă lăncilor”, „sclavă”), sinecdocă („praf, cenușă”) în

[226] τὸν ἀμφιτειχῆ λεών, / δράκοντας ὥς τις τέκνων / ὑπερδέδοικεν λεχαίων δυσευνάτορας πάντρομος πελειάς. / τοὶ μὲν γὰρ ποτὶ πύργους / πανδαμεὶ πανομιλεὶ / στείχουσιν. τί γένωμαι; / τοὶ δ᾽ ἐπ᾽ ἀμφιβόλοισιν / ἰάπτουσι πολίταις / χερμάδ᾽ ὀκριόεσσαν (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 291–300), unde δράκων înseamnă „șarpe”, nu „dragon”. Vezi *Iliada,* XI, 39.

[227] H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* ed. cit., p. 1008, îl consideră un caz de redundanță: Poseidon este oceanul universal care circumscrie uscatul.

[228] ποῖον δ᾽ ἀμείψεσθε γαίας πέδον / τᾶσδ᾽ ἄρειον, ἐχθροῖς / ἀφέντες τὰν βαθύχθον᾽ αἶαν, / ὕδωρ τε Διρκαῖον, εὐτραφέστατον πωμάτων / ὅσων ἵησιν Ποσειδᾶν ὁ γαιάοχος / Τηθύος τε παῖδες. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 304–311) „Copiii lui Tetis” sunt nimfele, zeitățile apelor curgătoare, deosebite de oceanidele lui Poseidon.

enumerare asindetică. De remarcat elipsa (substantivului: „nefericit” pentru „nefericit lucru” și a verbului: „se face, devine”) și adverbul modal deictic: „astfel”, aici anaforic:

Corul: „Nefericit (lucru) că <u>astfel</u> o cetate milenară i se azvârle lui Hades, pradă lăncilor, sclavă, (se face) praf, cenușă.”[229]

28. Spațiu corespondent reprezentării scenice redat ipotetic prin personificare, ca prefigurare a destinului unei Tebe învinse:

Corul: „<u>Plânge în hohote</u> orașul pustiu.”[230]

29. Spațiu ipotetic mixt: metaspațiu subiectiv (sensul sintagmei: „abătute din drum” este dat de metafora: „culese necoapte” și „înaintea timpului cuvenit”), și spațiu simbolic („spre case vrednice de ură”), redat prin elipsă (literalmente, „abătute din drum în case vrednice de ură” pentru „duse în case vrednice de ură”). „Abătute din drum spre case vrednice de ură” se referă la ultrajul pe care tinerele care compun personajul colectiv al Corului îl pot suferi în cazul înfrângerii:

Corul: „(...) <u>culese necoapte</u>, înaintea timpului cuvenit, <u>abătute din drum spre case vrednice de ură</u>”[231]

30. Spațiu corespondent reprezentării scenice redat ipotetic și sinestezic: verbul la indicativ prezent medio-pasiv („se pătrunde”), hiperbola realizată cu mijloace minime (un singur adjectiv pronominal: „întreaga cetate”). Prefigurând căderea cetății, Corul descrie pătrunderea insidioasă a fumului imaginar, corespondentul simbolic al anxietății de care este cuprins. Spațiul este asociat sinestezic unei categorii eterice:

Corul: „De fum se <u>pătrunde întregul</u> oraș.”[232]

31. Spațiu proximal evocat vectorizat (prepoziții care indică direcția de mișcare: „spre sus”, „spre, în direcția”, „de jur împrejur”, „lângă”), construit sinestezic („fierbere”) prin similitudine (ὁρκάνα πυργῶτις: „laț ca un zid”, literalmente: „laț mural”), elipsă verbală („spre oraș” în sensul „înaintează spre oraș”) și enumerare asindetică. De notat silepsa: „lance se-nclină” motivată de singularul „om

[229] οἰκτρὸν γὰρ πόλιν ὧδ᾽ ὠγυγίαν / Ἀίδᾳ προϊάψαι, δορὸς ἄγραν / δουλίαν ψαφαρᾷ σποδῷ (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 321–323)

[230] βοᾷ δ᾽ ἐκκενουμένα πόλις (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 329–330)

[231] ὠμοδρόποις / νομίμων προπάροιθεν διαμεῖψαι / δωμάτων στυγερὰν ὁδόν. (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 333–335)

[232] καπνῷ / δὲ χραίνεται πόλισμ᾽ ἅπαν. (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 341–342)

lângă om", în sensul „lănci se înclină". Corul continuă redarea emoțiilor suscitate de semnele și informațiile senzoriale primite de dincolo de porți:

Corul: „Fierbere spre sus, spre cetate, laț ca un zid (înaintează) spre oraș, om lângă om, de jur împrejur lancea (lănci) se înclină"[233]

32. Metaspațiu ipotetic redat ca spațiu simbolic prin silepsă („fruct, rod (...) căzut" pentru „roade (...) căzute", „mult darul pământului dus" în sensul „multe darurile pământului duse"), metaforă („roade (...) căzute pe pământ", „darurile pământului duse de furia apelor"), în ritmul alert dat de asindet:

Corul: „Roade de tot felul căzute pe pământ, aduc suferință celui ce înțelege, privire sticloasă însoțitoarelor spre camera nupțială[234], multe de-a valma darurile pământului sunt duse de furia vană a apelor."[235]

Mesagerul începe enumerarea celor șapte războinici care urmează să ia cu asalt poarta care le revine prin tragere la sorți:

33. Spațiu proximal evocat prin numire (poarta lui Preto, respectiv malul râului Ismenos**)** în discurs direct: pentru a indica dușmanul și pentru a introduce, prin dialogul cu Eteocle, războinicul teban aflat la prima poartă. Între cele două evocări este intercalat spațiul ekphrastic de la punctul 34. De notat elipsa verbală („nu-l lasă pe partea cealaltă" în sensul „nu-l lasă să treacă pe partea cealaltă") și indicatorii pronominali deictici de apropiere („cine", „acesta"), care deși nu se referă la porți, redau iminența pericolului de dincolo de acestea, alături de verbele la indicativ prezent activ („pot spune", „freamătă", „nu-l lasă", „urlă"):

Mesagerul: „Pot spune (...) care dintre porți a căzut la sorți fiecăruia. Tideu freamătă deja la porțile lui Preto, dar nu-l lasă clarvăzătorul pe partea cealaltă a malului Ismenului.[236] (...) Urlă pe malul râului, dornic de luptă."[237]

---

[233] κορκορυγαὶ δ᾽ ἀν᾽ ἄστυ, προτὶ πτόλιν / δ᾽ ὁρκάνα / πυργῶτις: πρὸς ἀνδρὸς δ᾽ ἀνὴρ / ἀμφὶ δορὶ κλίνεται. (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 345–348)

[234] Vezi de pildă, Sappho, fr. 30 Voigt. (*Sappho*, D. J. Rayor – A. Lardinois (trad. și ed.), Cambridge U. P., 2014, p. 43), unde sunt menționate ca fecioare care asistă mireasa în ritualurile de nuntă.

[235] παντοδαπὸς δὲ καρπὸς χαμάδις πεσὼν / ἀλγύνει κυρήσας: πικρὸν δ᾽ ὄμμα θαλαμηπόλων: / πολλὰ δ᾽ ἀκριτόφυρτος / γᾶς δόσις οὐτιδανοῖς / ἐν ῥοθίοις φορεῖται. (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 358–362).

[236] Clarvăzătorul este Amfiarao. (vezi, de pildă, Statius, *Thebaida*, cărțile III și VII)

[237] λέγοιμ᾽ (...) ὥς τ᾽ ἐν πύλαις ἕκαστος εἴληχεν πάλον.(...) / Τυδεὺς μὲν ἤδη πρὸς πύλαισι Προιτίσιν / βρέμει, πόρον δ᾽ Ἰσμηνὸν οὐκ ἐᾷ περᾶν / ὁ μάντις (...) βοᾷ παρ᾽ ὄχθαις

34. Spațiu ekphrastic indicat deictic („acest semn”, verbe la indicativ prezent activ: „are”, „ard”, „apare”) în discurs direct narativ, prin descrierea scutului lui Tideu, decorată cu un relief reprezentând cerul înstelat și luna. De notat epitetele („cer șlefuit”, „luna cea mai cinstită între aștri”) și comparația metaforică implicită („ochiul nopții luminos, (...) luna”), precum și indicatorii ekphrastici („șlefuit”, „în mijlocul scutului”):

Mesagerul: „Are pe scut acest semn al semeției: stele ard un cer șlefuit, iar în mijlocul scutului apare luminos ochiul nopții, plină, luna, cea mai cinstită între aștri.”[238]

35. Spațiu proximal evocat prin numire (vezi punctul 32): în încheierea intervenției Mesagerului:

Mesagerul: „Cine, odată deschise zăvoarele, e în stare să (ne) apere? Îi ții tu piept acestuia la porțile lui Preto?”[239]

36. Spațiu implicit evocat ipotetic prin metaforă: „soarta sângeroasă” se referă la corpurile celor căzuți pe câmpul de luptă, la imposibilitatea de a-i onora prin ritualurile de înmormântare cuvenite[240]. Eschil redă prin metaforă un câmp de luptă ca spațiu determinat de trupurile fără viață ale celor „căzuți pentru cei dragi”. Nota subiectivă este caracterizantă pentru intervenția Corului:

Corul: „Tremur: văd cu ochii soarta sângeroasă a celor căzuți pentru cei dragi.”[241]

37. Spațiu proximal evocat prin nominalizare și asociere cu numele războinicului dușman aflat la a doua poartă, în discurs direct narativ:

ποταμίαις, μάχης ἐρῶν. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 376–378 și 392). Pentru prima parte a versului 392, cf. *Iliada,* IV, 487. Lui Preto, rege legendar al Tyrintului, cetate în Peloponez, i-a fost dedicată una dintre porțile Tebei. Vezi și mențiunea lui Pausanias, IX, 23.

238 ἔχει δ᾽ ὑπέρφρον σῆμ᾽ ἐπ᾽ ἀσπίδος τόδε, / φλέγονθ᾽ ὑπ᾽ ἄστροις οὐρανὸν τετυγμένον: / λαμπρὰ δὲ πανσέληνος ἐν μέσῳ σάκει, / πρέσβιστον ἄστρων, νυκτὸς ὀφθαλμός, πρέπει. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 387–390)

239 τίν᾽ ἀντιτάξεις τῷδε; τίς Προίτου πυλῶν / κλῄθρων λυθέντων προστατεῖν φερέγγυος; (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 395–396)

240 Pentru importanța acestor ritualuri funerare, ca parte a gloriei postume (κλέος) a celor morți pentru a-și apăra pământul, vezi interpolarea finală târzie, în care apar două personaje noi, Antigona și Ismene, preluate din *Antigona* (442 î.Cr.) lui Sofocle.

241 δ᾽ αἱματηφόρους / μόρους ὑπὲρ φίλων / ὀλομένων ἰδέσθαι. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 420–421)

Mesagerul: „Capaneu a tras la sorți porțile Electrei.”[242]

38. **Spațiu proximal evocat** prin vectorizare (verb la indicativ prezent activ: „avansează”) și numirea celei de a treia porți în discurs direct narativ:

Mesagerul: „Eteocle avansează cu oamenii (săi) la porțile Neiste.”[243]

39. **Spațiu ekphrastic redat** în discurs direct narativ cu indicatori deictici pronominali și verbali („acesta”, prezentul indicativ activ al verbelor: „urcă”, „strigă”, participiul prezent activ: „vrea”). De notat indicatorul ekphrastic „cuvintele gravate”, pe care figura reprezentată pe scut le „strigă” (sic!):

Mesagerul: „Un bărbat înarmat urcă treptele unei scări pe zidul potrivnic, vrea să-l doboare. Acesta strigă cuvintele gravate (pe scut), cum că nici Ares dacă-l urmărea, nu-l arunca de pe zid.”[244]

40. **Spațiu ipotetic construit referențial** prin paralelism antitetic: „pământul care l-a hrănit” ca referință simbolică versus „orașul de pe scut” ca referință ekphrastică, dublat de formularea disjunctivă: „fie va răscumpăra (...) murind, fie învingând, va împodobi (...)”. Spațiul referențial este juxtapus spațiului simbolic, „casa tatălui”:

Eteocle: „Altfel, fie își va răscumpăra datoria față de pământul care l-a hrănit, murind, fie învingând pe cei doi războinici și orașul de pe scut, va-mpodobi cu prăzi (de război) casa tatălui (său).”[245]

41. **Spațiu proximal evocat** prin numirea celei de a patra porți în asociere cu războinicul dușman, în discurs direct narativ:

Mesagerul: „Un altul, al patrulea, stă lângă poarta Atenei Onca, cu strigăte de smintit (strigând ca un smintit).”[246]

42. **Spațiu mixt:** spațiu sugerat evocat în raport cu un spațiu proximal (zeița Atena își are sanctuarul aproape de oraș, lângă porți) și referință spațială simbolică

---

242 Καπανεὺς δ᾽ ἐπ᾽ Ἠλέκτραισιν εἴληχεν πύλαις. (*Cei șapte împotriva Tebei,* v. 423)

243 πύλαισι Νηίστῃσι προσβαλεῖν λόχον. (*Cei șapte împotriva Tebei,* v. 460)

244 ἀνὴρ δ᾽:ὁπλίτης κλίμακος προσαμβάσεις / στείχει πρὸς ἐχθρῶν πύργον, ἐκπέρσαι θέλων. βοᾷ δὲ χοὖτος γραμμάτων ἐν ξυλλαβαῖς, / ὡς οὐδ᾽ ἂν Ἄρης σφ᾽ἐκβάλοι πυργωμάτων. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 466–469)

245 ἀλλ᾽ἢ θανὼν τροφεῖα πληρώσει χθονί, / ἢ καὶ δύ᾽ἄνδρε καὶ πόλισμ᾽ ἐπ᾽ ἀσπίδος / ἑλὼν λαφύροις δῶμα κοσμήσει πατρός. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 477–479)

246 τέταρτος ἄλλος, γείτονας πύλας ἔχων / Ὄγκας Ἀθάνας, ξὺν βοῇ παρίσταται (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 486–487)

(„cuiburi”), în discurs direct modalizat deprecativ cu nuanță volitivă. De remarcat indicatorul deictic pronominal anaforic: „acest” cu referire la al patrulea războinic argian, Hiperbius:

Eteocle: „Mai întâi, Pallas Onca, care (stă) aproape de oraș, lângă porți, care urăște trufia bărbatului, va ține departe de cuiburi acest șarpe primejdios.”[247]

43. **Spațiu proximal evocat prin numire** și asociere cu un indicator spațial („mormântul lui Amfion”) în discurs direct (indicatorii deictici temporali verbali și adverbiali: „vorbesc acum” au rolul de a aduce în prim planul atenției spectatorilor figura invizibilă a celui de al cincilea războinic):

Mesagerul: „Despre cel de al cincilea, vorbesc acum, de la a cincea poartă, a Boreelor, de lângă mormântul lui Amfion, cel născut din Zeus.”[248]

44. **Spațiu simbolic vectorizat și modalizat deontic:** „să treacă dincolo de porți” și „din afară înăuntru” în discurs direct, cu nuanță volitivă („nu va lăsa” în sensul „nu îmi doresc acest lucru” și totodată „nu trebuie să lase”) juxtapus unui **spațiu proximal evocat:** („la poalele orașului”):

Eteocle: „El nu va lăsa vorbele goale să treacă dincolo de porți, să ne sporească amărăciunea, nici ca bestia cu mușcătura cea mai crudă[249], a cărei imagine o poartă pe scut dușmanul, (să treacă) din afară înăuntru. Se va întoarce împotriva celui care o poartă, (când) îi va veni rândul în încleștarea care crește la poalele orașului.”[250]

45. **Metaspațiu interior redat** în discurs direct:

Corul: „Cuvântul (tău) îmi pătrunde în suflet.”[251]

46. **Spațiu proximal evocat** prin numire, asociat figurii clarvăzătorului Amfiarao, al șaselea războinic argian la poarta lui Zeus Omoloios:

[247] πρῶτον μὲν Ὄγκα Παλλάς, ἥτ᾽ ἀγχίπτολις, / πύλαισι γείτων, ἀνδρὸς ἐχθαίρουσ᾽ ὕβριν, / εἴρξει νεοσσῶν ὥς δράκοντα δύσχιμον. (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 501–503)

[248] τὸν δὲ πέμπτον αὖ λέγω, πέμπταισι προσταχθέντα Βορραίαις πύλαις, / τύμβον κατ᾽αὐτὸν Διογενοῦς Ἀμφίονος (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 526–528)

[249] Este vorba despre Sfinx, ucis de tatăl lui Eteocle și al lui Polinice, Oedip.

[250] ὃς οὐκ ἐάσει γλῶσσαν ἐργμάτων ἄτερ / ἔσω πυλῶν ῥέουσαν ἀλδαίνειν κακά, / οὐδ᾽ εἰσαμεῖψαι θηρὸς ἐχθίστου δάκους / εἰκὼ φέροντα πολεμίας ἐπ᾽ ἀσπίδος: / ἢ 'ξωθεν εἴσω τῷ φέροντι μέμψεται, / πυκνοῦ κροτησμοῦ τυγχάνουσ᾽ ὑπὸ πτόλιν. (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 556–561)

[251] ἱκνεῖται λόγος διὰ στηθέων (*Cei șapte împotriva Tebei*, v. 563)

Mesagerul: „Amfiarao cel puternic, e pregătit în fața porților lui Zeus Omoloios.”[252]

47. **Metaspațiu simbolic cu valoare gnomică** redat prin antiteză („bărbat pios” – „bărbații din stirpea cea urâtă de zei”). Pune în evidență figura clarvăzătorului Amfiarao, singurul care s-a opus propunerii lui Polinice de a asalta Teba. De notat recurența motivului «navă – marinar»:

   Eteocle: „Dacă un bărbat pios se îmbarcă pe o navă alături de marinari gata de orice nelegiuire, piere împreună cu bărbații din stirpea cea urâtă de zei.”[253]

48. **Spațiu proximal evocat prin imprecație:** de remarcat sublinierea limitei „dincolo de ziduri” și asocierea ei cu indicatorul deictic anaforic „asupra lor”, dușmanii ca pericol iminent, prezentificat prin exprimarea angoasei Corului. Indicatorul spațial „pământ” din sintagma „cotropitorii (acestui) pământ” marchează numai opoziția implicită „dincolo de ziduri”, fără a juca un alt rol:

   Corul: „Ascultați, zei, rugile îndreptățite (...), să întoarceți nenorocirile aduse de război împotriva cotropitorilor (acestui) pământ. Dincolo de ziduri să arunce Zeus fulgerul asupra lor să îi ucidă!”[254]

49. **Spațiu mixt:** spațiu referențial evocat în discurs narativ cu indicatori deictici („cel de la a șaptea poartă”) și spațiul corespondent reprezentării scenice cu valoare simbolică[255]: Polinice „aruncă blesteme împotriva orașului”, are intenția de a-i „strivi zidurile” și de a se „proclama biruitor al pământului” pentru a răzbuna puterea uzurpată de fratele său, Eteocle, care l-a trimis în exil. De notat redundanța „aruncă blesteme” și „hulește”:

[252] ἀλκήν τ᾽ ἄριστον μάντιν, Ἀμφιάρεω βίαν: / Ὁμολωίσιν δὲ πρὸς πύλαις τεταγμένος (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 569–570)

[253] ἢ γὰρ ξυνεισβὰς πλοῖον εὐσεβὴς ἀνὴρ / ναύταισι θερμοῖς καὶ πανουργίᾳ τινὶ / ὄλωλεν ἀνδρῶν σὺν θεοπτύστῳ γένει. (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 602–604)

[254] κλύοντες θεοὶ δικαίας λιτὰς și δορίπονα κάκ᾽ ἐκτρέποντες ἐς γᾶς / ἐπιμόλους: πύργων δ᾽ ἔκτοθεν / βαλὼν Ζεύς σφε κάνοι κεραυνῷ. (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 626 și 628–630)

[255] Cf. H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, ed. cit., p. 1171: „Le symbole est donc bien, dès l’origine, un signe concret, de valeur abstraite.”

Mesagerul: „Voi vorbi deci despre al șaptelea, cel de la a șaptea poartă, despre propriul tău frate, împotriva orașului aruncă blesteme și hulește soarta, (odată) strivite zidurile și proclamat biruitor al pământului (...).”[256]

50. **Spațiu ekphrastic cu valoare simbolică redat «în ramă»:** discurs direct marcat deictic („acest bărbat”) reluat în discurs direct. Spațiul este vectorizat („readuce în casele”, „înapoi”). „Orașul” este un spațiu referențial de circumscriere în raport cu „casele tatălui”:

Mesagerul: „Dike (...) spune, potrivit înscrisului: «Îl voi readuce pe acest bărbat în casele tatălui și înapoi în posesia orașului.»”[257]

51. **Metaspațiu transmundan referențial cu valoare simbolică, evocat prin imprecație:**

Eteocle: „Meargă până în volbura Cochitului, unde îi este locul, toată stirpea cea urâtă de Apollo a lui Laios!”[258]

52. **Spațiu proximal evocat** în discurs direct, în asociere cu simbolul răzbunării, Eriniile:

Corul: „Nu pleacă Erinia (Eriniile) cu scut negru din case, dacă zeii primesc ofranda din mâinile (tale)?”[259]

53. **Spațiu mixt:** spațiu al reprezentării scenice vectorizat și marcat deictic („pe acest drum spre”) și spațiu proximal evocat în discurs exortativ: („tu, să nu mergi”, anume spre „a șaptea poartă”).

Corul: „Tu, să nu mergi pe acest drum spre a șaptea poartă.”[260]

---

[256] τὸν ἕβδομον δὴ τόνδ᾽ ἐφ᾽ ἑβδόμαις πύλαις / λέξω, τὸν αὐτοῦ σοῦ κασίγνητον, πόλει / οἵας ἀρᾶται καὶ κατεύχεται τύχας: πύργοις ἐπεμβὰς κἀπικηρυχθεὶς χθονί (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 631–634)

[257] Δίκη δ᾽ ἄρ᾽ εἶναί φησιν, ὡς τὰ γράμματα / λέγει ‘κατάξω δ᾽ ἄνδρα τόνδε καὶ πόλιν / ἕξει πατρῴων δωμάτων τ᾽ ἐπιστροφάς.’ (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 646–648)

[258] ἴτω κατ᾽ οὖρον κῦμα Κωκυτοῦ λαχὸν / Φοίβῳ στυγηθὲν πᾶν τὸ Λαΐου γένος. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 690–691) Cochitul se referă la un râu infernal. Laios era numele tatălui lui Oedip. Cu privire la blestemul lui Apollo care greva asupra lui Laios și a descendenților săi, vezi A. Frenkian, *Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide,* Ed. pentru Literatură Universală, București, 1969, pp. 24–25, *Eschyle,* I, ed. cit., pp. 104 și 136, nota 3.

[259] μελάναιγις δ᾽: οὐκ / εἶσι δόμων Ἐρινύς, ὅταν ἐκ χερῶν / θεοὶ θυσίαν δέχωνται; (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 699–701)

[260] μὴ 'λθῃς ὁδοὺς σὺ τάσδ᾽ ἐφ᾽ ἑβδόμαις πύλαις. (*Cei șapte împotriva Tebei,* v. 714)

54. **Spațiu referențial simbolic** redat sub forma epitetului homeric, rar la Eschil, în legătură cu zeița răzbunării încălcării legăturilor de sânge[261], Erinia invocată de Oedip, „care duce casele la pieire”:

Corul: „M-a înfiorat <u>zeița ce aduce pieirea caselor</u>, (...) răzbunătoare a tuturor vinelor și profețitoare de nenorocire, Erinia invocată în ruga tatălui.”[262]

55. **Spațiu referențial mixt:** spațiu referențial distal evocat („un colon calib[263] din Sciția”) și spațiu referențial cu valoare simbolică: celor doi frați, Eteocle și Polinice, le revenea amândurora cetatea („pământul pentru locuit”), care nu putea fi, de altfel, scindată. Murind, le era destinat „atât cât ocupă” un cadavru, mormântul. De remarcat antiteza: „atât cât ocupă” și „întinsele câmpii”, urmată de hiperbat: ἀμοίρους („de care nu mai au parte”) cu referire la consecințele lipsei concordiei, aici fraterne, precum și la perisabilitatea destinului individual în raport cu cel colectiv, cetatea Tebei. „Fierul” este pe de o parte metonimie, corespondența cu sciții, iar pe de alta, sinecdocă generalizantă pentru „lance”, simbol al conflictului, aici fratricid:

---

261 Tragedia greacă exploatează materialul narativ al miturilor, utilizând ca *trigger* mai ales crimele reglementate de legile cutumiare arhaice cu privire la familie: patricid, matricid, infanticid. De aceea era numită Erinia și „răzbunătoare a tuturor vinelor”. Celelalte tipuri de omor nu erau considerate grave sau culpabile dacă nu lezau onoarea antumă sau postumă. (Vezi, de pildă, trilogia lui Eschil, *Orestia:* crima Clitemnestrei, uciderea lui Agamemnon, era doar un act de uzurpare, în tandem cu Egist, și de răzbunare pentru sacrificarea fiicei lor, Ifigenia; Oreste este obligat să-și răzbune tatăl prin uciderea mamei, ceea ce atrage furia Eriniilor.) Vezi și L. de Meyer, *Vers l'invention de la rhétorique,* Peeters, Leuven, 1997, p. 80: „Dans des telles sociétés, l'organisation des hommes se base tant sur le «principe de territorialité» que sur le «principe de parenté», ces deux principes étant d'ailleurs toujours jumelés. Les groupes humains se partagent cet espace «écologique» particulier étroitement lié au monde invisible, les modalités du partage étant celles de la guerre ou de l'alliance. Un conflit de territorialité ne pourra être réduit à de l'économique, le partage territorial restant toujours lié à une symbolique mythique.”

262 πέφρικα τὰν ὠλεσίοικον / θεόν, (...) / παναλαθῆ κακόμαντιν / πατρὸς εὐκταίαν Ἐρινὺν (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 720–723)

263 Calipizii erau o populație greco-scită (vezi Herodot, *Istorii,* IV, 17, 1). Vezi și *Cambridge Ancient History,* III, 3, „The Expansion of the Greek World, VIIIth to VIth Centuries B.C.”, ed. cit., pp. 124–129: Olbia, locuită de calipizi, era colonia Miletului, iar Miletul, colonia Atenei, de aceea folosește Eschil termenul ἄποικος („colon”, adică „îndepărtat, plecat de la”). Pentru „fierul” menționat de câteva ori în text, versurile 727, 792, 817, 881, 933, vezi *Cambridge Ancient History,* ed. cit., pp. 261 și 261, cu privire la metalul utilizat pentru fabricarea armelor, anume fierul, ca și pentru decorarea lor, alături de bronz și apoi de argint.

Corul: „Un oaspete străin le împarte sorții, un colon calipid din Sciția (...), cu fier sălbatic. Pământul pentru locuit căzut la sorți, atât cât ocupă cei (doi) morți din întinsele câmpii de care numai au parte."[264]

56. Spațiu referențial („pulberea pământului") **cu valoare simbolică,** redat prin personificare metaforică („pulberea pământului să bea") și redundanță metonimică[265] („cheaguri negre de sânge roșu"), aluzie la blestemul divin atras de neascultarea lui Laios: sângele roșu amestecat cu negru. De notat paralelismul implicat de raportul cu redundanța imediat precedentă (literalmente: „să moară uciși unul de mâna celuilalt"), în care factura concretă concurează cu cea abstractă:

Corul: „(…) să moară unul de mâna celuilalt, iar pulberea pământului să bea cheaguri negre de sânge roșu."[266]

57. Spațiu mixt: spațiu distal evocat („în centrul pământului"[267]) prin apoziție („la oracolul pític") și **spațiu referențial** („salvarea cetății"):

Corul: „Când Laios, nesocoti (cuvântul) lui Apolo, de trei ori spus, în centrul pământului, la oracolul pític, să moară fără urmași, (spre) salvarea cetății."[268]

58. Spațiu mixt: spațiu simbolic redat prin dublă analogie. Pe de o parte, o analogie explicită („ca nenorocirile își înlănțuie marea volbura"): nenorocirile care se succedă precum valurile mării, redate prin antiteză („unul se sparge, altul se înalță"), pe de alta, o analogie implicită („pupa orașului"): orașul văzut ca o navă supusă intemperiilor, juxtapus **spațiului reprezentării scenice cu valoare simbolică:**

---

[264] ξένος δὲ κλήρους ἐπινωμᾷ, / Χάλυβος Σκυθᾶν ἄποικος și ὠμόφρων σίδαρος, / χθόνα ναίειν διαπήλας, / ὁπόσαν καὶ φθιμένοισιν κατέχειν, / τῶν μεγάλων πεδίων ἀμοίρους. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 727–728 și 729–732)

[265] Vezi H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* ed. cit., p. 1007: „L'épithète redondante, surtout quand elle est antéposée, insiste sur l'élément sensible (…) de la définition. La redondance adjectivale est donc une focalisation métonymique."

[266] αὐτοδάικτοι θάνωσι, / καὶ γαΐα κόνις πίῃ / μελαμπαγὲς αἷμα φοίνιον. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 735–736) μελαμπαγὴς αἷμα φοίνιος înseamnă „sânge roșu, purpuriu negru prin închegare". Cf. P. Mazon, *Eschyle,* I, ed. cit., p. 134: „sang (..) figé" și M. Untersteiner, *Eschilo. Le tragedie,* II, ed. cit., pp. 79–80: „il sangue che, diventando nero, si farà grumo."

[267] μεσόμφαλος. Grecii antici credeau că Delfi, sediul oracolului lui Apollo, corespundea centrului pământului.

[268] Ἀπόλλωνος εὖτε Λάιος / βίᾳ, τρὶς εἰπόντος ἐν / μεσομφάλοις Πυθικοῖς / χρηστηρίοις θνᾴσκοντα γέννας / ἄτερ σῴζειν πόλιν (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 745–749)

orașul, indicat anaforic[269]: „în mijloc, curajul se împuținează" în antiteză cu cetatea fortificată: literalmente, „de aceea se-ntinde zidul în lărgime", compensând vulnerabilitatea ei interioară. Verbele la indicativ prezent marchează simultaneitatea: spectatorul înțelege că acțiunea are loc nu numai dincolo de porți, ci și într-un registru interior și la nivel simbolic. Corul are rolul de a oglindi evenimentele nevăzute de dincolo de porți, explicându-le cauza: prevestirile lui Apollo și blestemul patern la care se face aluzie în versul 724.[270] Moartea celor doi frați de stirpe regală este nefastă pentru oraș, ca moarte fratricidă, dar totodată salutară, căci împlinește oracolul și stinge blestemul lui Oedip:

Corul: „Ca nenorocirile își înlănțuie marea volbura (valurilor): unul se sparge, altul se înalță cu creastă-ntreită și fierbe în jurul pupei orașului. În mijloc, curajul se împuținează, de aceea se întinde larg zidul (iar zidul se întinde larg)."[271]

59. Spațiu mixt: spațiu referențial marcând apartenența („zeii vetrelor orașului" în sensul „zeii protectori ai orașului")[272] conjugat spațiului reprezentării scenice indicat prin descriere: literalmente, „mult frecventat, care geme de adunările muritorilor", și simplă indicare, cu nuanță anaforică: „din ținut", în discurs direct interogativ-narativ:

Corul: „Căci pe cine dintre bărbați onorară atât zeii vetrelor † orașului, † plin de adunările muritorilor, ca pe Oedip cel mereu cinstit, care alungă destinul fatal răpitor de oameni din (acest) ținut."[273]

60. Spațiu mixt: spațiul corespondent reprezentării scenice menționat în discurs direct, prin reluare anaforică, la început de vers („acest oraș", „orașul"). Analogie implicită cu o navă (literalmente, „Orașul (e) sub (cer) senin. Sub multele lovituri

---

[269] Vezi versul precedent, în care analogia navei cu orașul este implicită: „pupa orașului".

[270] Vezi J.- P. Vernant, „Aspects mythiques de la mémoire", în J.– P. Vernant –P. Vidal – Naquet, *La Grèce ancienne,* II, *L'espace et le temps,* Seuil, Paris, 1991, p. 22: „(…) il n'y a pas, rythmant ce passé, une chronologie, mais des généalogies. Le temps est comme inclus dans des rapports de filiation."

[271] κακῶν δ᾽ ὥσπερ θάλασσα κῦμ᾽ ἄγει: / τὸ μὲν πίτνον, ἄλλο δ᾽ ἀείρει / τρίχαλον, ὃ καὶ περὶ πρύμναν / πόλεως καχλάζει. / μεταξὺ δ᾽ ἀλκὰ δι᾽ ὀλίγου / τείνει, πύργος ἐν εὔρει. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 758–763)

[272] L. de Meyer, *Vers l'invention de la rhétorique,* Peeters, Leuven, 1997, p. 75: „La communication avec les dieux n'y est pas un type de communication secondaire ou illusoire, mais détermine au contraire les modalités des autres niveaux de la communication."

[273] τίν᾽ ἀνδρῶν γὰρ τοσόνδ᾽ ἐθαύμασαν / θεοὶ καὶ ξυνέστιοι πόλεος ὁ / πολύβατός τ᾽ ἀγὼν βροτῶν, / ὅσον τότ᾽ Οἰδίπουν τίον, / τὰν ἁρπαξάνδραν / κῆρ᾽ ἀφελόντα χώρας; (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 772–777) „Destinul răpitor de vieți omenești" se referă la Sfinx.

ale furtunii nu a luat apă în cală”). **Spațiul sugerat** de ceilalți indicatori spațiali menționați: „zidul”, „porțile” sunt elemente care completează profilul cetății, nevăzut pentru spectatori. Moartea celor doi frați la cea de a șaptea poartă este redată epifrastic:

Mesagerul: „Acest oraș a scăpat de jugul sclaviei. A încetat lăudăroșenia avântată a bărbaților. Orașul (e) sub (cer) senin și nu s-a scufundat sub furtuna de lovituri. Și zidul e în picioare și porțile le întărirăm cu apărători de nădejde. La cele șase porți (lucrurile) merg bine în cea mai mare parte. Pe cea de-a șaptea o alese divinul stăpân al celei de a șaptea zile, Apollo, îndreptând vechea hotărâre nefericită a lui Laios prin urmașii lui Oedip.”[274]

61. **Spațiu referențial sugerat simbolic:** „au mușcat pământul” și indicat emfatic: „fără îndoială, într-adevăr” și **spațiu sugerat** în legătură cu a șaptea poartă: indicatorul deictic adverbial de depărtare („acolo”) este întărit de verbul la indicativ prezent medio-pasiv („zac”):

Mesagerul: „Fără îndoială, au mușcat, într-adevăr, pământul.”

Corul: „Acolo zac. (Ți-e), desigur, greu, dar spune.”

Mesagerul: „Bărbații au murit unul de mâna celuilalt.”[275]

62. **Spațiu corespondent reprezentării scenice și spațiu totodată simbolic:** „cetatea salvată” juxtapus unui **spațiu simbolizat metaforic:** „pământul a băut sângele regilor”, prin *hysteron proteron:* literalmente, „a băut sânge pământul (...), dându-și unul celuilalt moartea”:

Mesagerul: „Cetatea este salvată, pământul a băut sângele regilor din aceeași sămânță, (dându-se) unul celuilalt morții.”[276]

---

[274] πόλις πέφευγεν ἥδε δούλιον ζυγόν: / πέπτωκεν ἀνδρῶν ὀβρίμων κομπάσματα: / πόλις δ᾽ ἐν εὐδίᾳ τε καὶ κλυδωνίου / πολλαῖσι πληγαῖς ἄντλον οὐκ ἐδέξατο. / στέγει δὲ πύργος, καὶ πύλας φερεγγύοις / ἐφραξάμεσθα μονομάχοισι προστάταις: / ἔχει τὰ πλεῖστ᾽, ἐν ἓξ πυλώμασι: / τὰς δ᾽ ἑβδόμας ὁ σεμνὸς ἑβδομαγέτης / ἄναξ Ἀπόλλων εἵλετ᾽, Οἰδίπου γένει / κραίνων παλαιὰς Λαΐου δυσβουλίας. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 793–801) Potrivit tradiției, Apollo s-ar fi născut în a șaptea zi a săptămânii, de unde epitetul: „Apollo, stăpânul celei de a șaptea zile”. Vezi și Herodot, VI, 57, 2.

[275] οὐδ᾽ ἀμφιλέκτως μὴν κατεσποδημένοι / ἐκεῖθι κεῖσθον; βαρέα δ᾽ οὖν ὅμως φράσον. / ἄνδρες τεθνᾶσιν ἐκ χερῶν αὐτοκτόνων. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 808–810)

[276] πόλις σέσωσται: βασιλέοιν δ᾽ ὁμοσπόροιν / πέπωκεν αἷμά γαῖ᾽ ὑπ᾽ ἀλλήλων φόνῳ. (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 820–821)

63. **Metaspațiu mixt: metaspațiu interior redat simbolic:** amărăciunea cauzată de evenimentele legate de conflictul fratricid, de familia regală, este exprimată prin hiperbolă: „necazuri peste necazuri la vetrele caselor” și metaspațiu transmundan infernal, conjugate prin asindet. Vatra casei nu este un simbol tout court al spațiului domestic, ci reprezintă centrul metafizic al vieții familiale.[277] Momentul intervenției Corului se referă la aducerea în spațiul scenic a corpurilor lui Eteocle și Polinice. De notat procedeele eufonice: homeoptotele: πόνοι – πόνων – δόμων și ἄστολον – μελάγκροκον – ναύστολον, aliterația: τὰν ἄστολον – τὰν ἀστιβῆ, parigmenonul: ἄστολον („fără rostru”) – ναύστολον („echipat, prevăzut cu”) cu rădăcina apofonică στελ-. De asemenea, utilizarea epitetului homeric cu privire la tărâmul lui Hades, „cel de toți primitor” și parelismul antitetic de tip antiisagogic[278], axat pe opoziția Apolo – Hades:

Corul: „Ce altceva decât necazuri peste necazuri la vetrele caselor. Vă tânguiați ca vântul dar, dragelor, loviți-vă jelind fruntea cu mâinile, barca trecând mereu Acheronul fără rostru, cu pânze negre, în tărâmul cel de toți primitor (al lui Hades), cel care nu apare (nevăzut), cel neînsorit, cel necălcat de Apolon.”[279]

Versurile următoare, până la sfârșitul tragediei, 861–1077, sunt o interpolare de la sfârșitul secolului V î.Cr., anii 409–405 î.Cr., a unui poet-regizor anonim[280], care introduce alături de lamentațiile Corului, trei personaje: două feminine, surorile lui Eteocle și Polinice, Antigona și Ismena (vv. 961–974), și un Sol (vv. 1005–1025) diferit de Mesager, cu referire la chestiunea onorării postume a trupului lui Polinice, deja exploatată de Sofocle în *Antigona* (442 sau 441 î.Cr.).

Rațiunea pentru care Corul se împarte în două părți este asocierea fiecăreia cu cauza unuia sau a celuilalt dintre frați. Intervenția în finalul piesei a două personaje nemenționate până atunci în text, cuplul Antigona – Ismena și Solul, este superfluă din rațiuni dramatice și îndoielnică din perspectiva autenticității[281].

---

277 Vezi J.- P. Vernant, „Hestia – Hermès”, art. cit., p. 35.

278 Vezi definiția antiisagogei dată de H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, ed. cit., p. 117: „Sorte d’antithèse dans laquelle on oppose une réalité niée à la situation affirmée.”

279 τί δ᾽ ἄλλο γ᾽ ἢ πόνοι πόνων / δόμων ἐφέστιοι; / ἀλλὰ γόων, ὦ φίλαι, κατ᾽ οὖρον / ἐρέσσετ᾽ ἀμφὶ κρατὶ πόμπιμον χεροῖν / πίτυλον, ὃς αἰὲν δι᾽ Ἀχέροντ᾽ ἀμείβεται / τὰν ἄστολον μελάγκροκον ναύστολον θεωρίδα, / τὰν ἀστιβῆ Ἀπόλλωνι, τὰν ἀνάλιον / πάνδοκον εἰς ἀφανῆ τε χέρσον. (*Cei șapte împotriva Tebei*, vv. 852–860)

280 Vezi Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, I, ed. cit., p. 103. De asemenea, A. Tonelli, *Tutte le tragedie*, ed. cit., p. 155, nota 51. Vezi *supra*, nota 30, pp. 26–27.

281 Solul, v. 1006, menționează o funcție publică introdusă la Atena după eșecul campaniei în Sicilia, din 413/412 î.Cr., anume comisia de prevenție a celor zece προβούλοι (*probouloi*). (Vezi *Cambridge Ancient History*, V, „The Fifth Century”, D. M. Lewis și alții (ed.), Cambridge U. P., 2007, p. 464 și J. Gaudemet, *Les institutions de l’Antiquité*, ed. cit., p. 76.)

STRATEGII ȘI MIJLOACE POETICE

Deixis cu referință imaginară

> „In much contemporary drama, dramatic tension stems from the antinomy between visible space represented and invisible space described."[1]

În cele două tragedii eschiliene care fac obiectul prezentei analize, *Perșii* și *Cei șapte împotriva Tebei,* desfășurarea acțiunii are loc în două spații: un spațiu care nu este reprezentat cu mijloace scenice, ci este evocat în discursul verbal (dialogal sau monologal), și un spațiu reprezentat cu mijloace scenice. Altfel spus, un spațiu care ține strict de discursul verbal și unul care ține de discursul scenic.[2] Aceste două sfere de acțiune, cea evocată și cea reprezentată scenic corespund, prin convenția de noi stabilită, spațiului ficțiunii, respectiv spațiului reprezentării.

În ceea ce privește convenția sus-numită, există taxonomii echivalente, cum este cea propusă de Issacharoff[3]: ceea ce numim spațiul ficțiunii corespunde „spațiului dramatic" descris de acesta, „cel corespunzător textului", iar „spațiul scenic" este

---

1 Deși M. Issacharoff, *Discourse as Performance,* Stanford U. P., 1989, p. 56 se referă numai la teatrul secolului XX, afirmația sa este valabilă cel puțin în cazul celor două tragedii analizate, *Perșii* și *Cei șapte împotriva Tebei.*

2 Prin «discurs verbal» înțelegem textul interpretat de actor și devenit φονή (*phoné),* iar prin «discurs scenic» înțelegem corpul actorului și scenografia, deși o asemenea împărțire este improprie: actorul, cel care poartă și interpretează textul, stă la baza întregului complex scenic, iar scenografia este, potrivit vederilor noastre, o intervenție complementară, extensia în spațiu a corpului, deci a acțiunilor actorului, răspunzând nevoilor prezenței sale scenice. În absența unor documente explicite cu privire la o viziune de montare sau alta a unui text tragic, nu putem decât presupune că arta regiei, deși exista *in nuce,* nu era încă o parte distinctă a discursului dramatic cum este astăzi, căci poetul-actor autor al textului era și regizorul producției scenice. O analogie poate fi partitura interpretată de propriul ei compozitor. Discursul dramatic nu cunoștea stratificarea interpretativă a celui din zilele noastre. Diviziunea practicii scenice începe însă, după cum am văzut în analiza primei tragedii, odată cu Eschil.

3 Vezi, de pildă, M. Issacharoff, *Discourse as Performance,* ed. cit., pp. 56 și 57. Al treilea tip de spațiu este numit de acesta „spațiu teatral", corespunzător structurii arhitectonice a edificiului teatral.

spațiul de joc, corespunzător spațiului reprezentării[4]. Spectatorul ca factor constitutiv al performance nu este luat în considerare în taxonomia lui Issacharoff, cel puțin nu în mod explicit.[5]

Discursul dramatic, verbal și scenic, este complinit de funcția spectatorului ca participant la performance în calitate de factor de recepție și destinatar, dar și ca factor de conversie a conținuturilor transmise prin acest discurs. Nivelul la care are loc conversia este imaginația spectatorului în calitatea sa de subiect – destinatar al discursului. După cum am văzut în partea dedicată aspectelor cu privire la *mimesis* și *opsis,* Platon a intuit acest mecanism, pe care Aristotel l-a descris în termeni aflați la limita dintre etică și investigația psihologică, ca „înrâurire asupra spectatorului."

Obstacolul netrecut de Platon și evitat de Aristotel este acela că discursul dramatic, deși are trăsăturile unui sistem orientat subiectiv (Eu–aici–acum[6]), nu este un discurs direct în sensul comunicării cotidiene[7], ci un discurs special conceput pentru performance, a cărui condiție *sine qua non* este actorul.

Clivajul dintre discursul poetic de tip epic sau liric și cel dramatic este înregistrat la nivel de actor, care propune, plecând de la un text dramatic[8], un alt discurs de tip

---

4 Pentru limitele discuției sale, vezi M. Issacharoff, *Discourse as Performance,* ed. cit., p. 3: „(…) devoted to the context of discourse both *in sense of speech context (and hence the chapter on stage directions*) and in the physical, spatial sense." (sublinierea noastră)

5 O referință implicită la spectator se poate regăsi la sfârșitul descrierii ultimului tip de spațiu diegetic, cel vizibil și menționat în dialog: „Whereas if it is simultaneously visible and mentioned in the dialogue, its stage presence is foregrounded, thereby acquiring *central importance"* (sublinierea noastră), în răspunsul la întrebarea: pentru cine dobândește această importanță? Pentru spectator, contribuind la înțelegerea a ceea ce i se comunică. De asemenea, în discuția despre „semnul teatral", cu privire la triunghiul semiotic și la modificarea referentului în cadrul aceleiași piese. (M. Issacharoff, *Discourse as Performance,* ed. cit., pp. 59–60)

6 Formularea este a lui K. Bühler, *The Theory of Language. The Representational Function of Language,* J. Benjamin, Amsterdam–Philadelphia, 2011, p. 170.

7 Vezi cazuistica și descrierea acestuia la E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life,* Edinburgh U. P., 1956.

8 F. Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental,* ed. cit., p. 52, nota 4: „prononce un texte dont on n'est pas l'auteur", se referă la un discurs care are la bază un alt tip de discurs, aici, textul tragic, nu la discursul actoricesc, al cărui «poet» (cel care face) este actorul. Problema nu este una de autoritate: Homer era un poet de tip aed. Aedul este acel poet în cazul căruia s-a presupus că organizarea materiei poetice (materie transmisă prin tradiție) avea loc în chiar timpul recitării ei. (Vezi, de pildă, B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica,* Laterza, Bari, 1984, p. 52) Actorul poate fi, desigur, poet (cum a fost Eschil), dar se distinge de poet prin arta sa actoricească. Eschil se dedica pe rând celor două tipuri de arte: cea a

poetic cu legi proprii, arta actorului (τέχνη ὑποκριτική), eterogen din perspectiva mijloacelor: discursul verbal este completat de cel scenic.

Efectul asupra spectatorului, potrivit lui Aristotel, sau receptarea de către spectator, conduce la o experiență imaginativă. Nu în sensul producerii de imagini la nivel mental[9], ci în termeni de prezență *in mente* a spectatorului (care este subiectul sau «Eu» din triada lui Bühler) în performance (care pentru spectator, are loc «aici» și «acum»)[10].

Analiza noastră se rezumă la aspectele care privesc desfășurarea în spațiu a acțiunii celor două tragedii, anume la modul în care Eschil creează tensiune dramatică între cele două sfere de acțiune, distală și imediată, utilizând strategia comunicativă deixis cu referință imaginară (Deixis am Phantasma).[11]

Ca *demonstratio ad oculos,* deixis se referă la indicarea a ceva ce se află în sfera vizuală imediată, în timp ce deixis cu referință imaginară, la ceva ce nu se află în

---

conceperii textului în vederea performance și cea a interpretării unui text care devenea astfel performance.

9 Aceasta nu este, desigur, condiționată de participarea la o performance dată. Nu este vorba despre acele frânturi accidentale de „images and miniatures, which turn up occasionally, interspersed in the course of thought like temporary illustrations for this or that word or thought, only to disappear again, that do not provide any deictic clues", ci despre prezentificări, clarificări, conștientizări, reprezentări mentale complexe formate pornind de la o situație reală, gândită sau ficțională, care dobândește astfel un statut distinct și stabil în conștiința acestuia, *Vergegenwärtigungen* potrivit lui K. Bühler, *The Theory of Language. The Representational Function of Language,* ed. cit., p. 149.

10 Atât timp cât spectatorului îi este alocat pe parcursul spectacolului un loc, în tribune sau în configurația prevăzută pentru public, în teatrul antic sau în cel de astăzi, putem afirma că spectatorul este *in corpore* relativ pasiv. (Excludem implicarea sa temporară sau full-time în *performance,* cum este cazul psihodramei, care presupune o prezență totală, mentală și corporală, asumată de participant ca individ care acceptă să se expună ca actor, nu ca personaj.)

11 Sintagma îi aparține lui Karl Bühler, dar procedeul a fost identificat și descris de unul dintre predecesorii săi, H. Ebbinghaus, *Grundzüge der Psychologie,* Leipzig, 1919, pp. 558 și urm., ca „deixis anaforic". Vezi K. Bühler, *The Theory of Language. The Representational Function of Language,* ed. cit., p. 143, cu privire la condițiile de comprehensibilitate a deixis cu referință imaginară: „(…) those prelinguistic deictic clues that are indispensable for ocular deixis are not available in imagination-oriented pointing. The speaker and hearer of a visual description of something absent possess the same talent and resources that permit the actor on the stage to make something that is absent present and which permit the audience to interpret what is presented on the stage as a mimesis of something absent."

sfera vizuală imediată, dar care este compensat prin utilizarea unor indicatori care fac apel la sfera imaginativă a spectatorului.

Cu alte cuvinte, sfera deictică este cadrul în care are loc indicarea și este alcătuită din acele elemente care indică un obiect, absent sau prezent. Dacă este absent, el este numit și indicat. Ceea ce se schimbă este referința: când obiectul este prezent, se face referință la el printr-un indicator deictic („acesta"), când este absent, se face referință la el prin numire și indicare („marea", „această mare" sau „acea mare").

Această indicare asociată numirii nu este însă definitorie pentru tipul de deixis cu referință imaginară, asocierea putând fi utilizată cu scop identificativ sau de întărire a prezenței unui anumit obiect în spațiul de referință, aici, cel al reprezentării scenice[12]. De pildă, în *Perșii,* vv. 140–141: „acest vechi edificiu", v. 607: „Pe acest drum" sau în *Cei șapte împotriva Tebei,* v. 714: „Tu, să nu mergi pe acest drum.", vv. 304–305: „Cu ce veți schimba câmpia acestui pământ al lui Ares cel vrednic de ură, abandonați acest pământ mănos și apa dulce a Dirceului (...)."

Cele două versuri din *Perșii* au suscitat controverse tocmai din acest punct de vedere, al prezenței sau absenței de pe scenă a obiectelor numite și indicate în discursul verbal.[13] Nu credem că prezența sau absența din discursul verbal a unor indicatori deictici sau de altă natură poate institui o regulă cu privire la punerea în scenă, având în vedere că coerența celor două discursuri, eterogene cum sunt, este conferită de viziunea regizorală, care este imanentă practicii scenice de la începuturile ei, nu discursului verbal, care dezvăluie textul, îl pune în valoare, dar nu îl redă *ad litteram.*[14] Confuzia conceptuală poate da naștere unor controverse când textul este echivalat discursului dramatic: pe scenă, textul devine discurs, atât verbal, cât și scenic, dar ponderea unuia sau a celuilalt nu este nici comensurabilă, nici analizabilă în absența unor documente pertinente sau fără a fi participat la reprezentație. Nu putem analiza decât ceea ce avem la dispoziție, anume textul și valențele lui poetice puse în slujba scenei.[15]

---

[12] Sau timpul ficțiunii, în *Cei șapte împotriva Tebei,* v. 21: „Iar acum, în această zi (…)."

[13] Vezi *supra,* p. 50, nota 13 și discuția de la pagina următoare.

[14] Cf. M. Issacharoff, *Discourse as Performance,* ed. cit., p. 57, a cărui afirmație nu ia în considerare, de pildă, valențele pe care le poate avea spațiul teatral, așa cum îl definește autorul, arhitectura acestuia, care poate contribui la o rezolvare scenografică neprevăzută, și exclude orice interferență: „Since the playscript precedes performance, it is language that creates and focuses space in the theatre, or at least any functional stage space."

[15] Vezi, de pildă, observația cu privire la abilitatea lui Eschil de a introduce spectatorul, respectiv cititorul, în cadrul spațial și emoțional al ficțiunii scenice: „Le début de chacune des tragédies d'Eschyle frappe par les caractéristiques suivantes: d'une part, le poète cherche

Exemplificăm:

Xerxes: „Ares (...) spintecând marea întunecată, țărmul funest" (*Perșii,* v. 953)

„Căzuți din corabie (...) pe țărmurile Salaminei, loviți de țărmul crud" (*Perșii,* v. 963)

Mesagerul: „(…) praful se ridică, spuma albă din plămânii cailor atinge ușor câmpia." *(Cei șapte împotriva Tebei,* v. 50)

„Un bărbat înarmat urcă treptele unei scări pe zidul potrivnic, vrea să-l doboare." (*Cei șapte împotriva Tebei,* v. 466)

În *Perșii,* „marea", „țărmul", „corabia" sunt indicatori nominali însoțiți de articolul hotărât ca indicator deictic și corelați cu indicatori verbali la participiu prezent („spintecând", literalmente: „care spintecă"), respectiv participiu trecut („căzuți", „loviți"), care indică fie o acțiune în curs de desfășurare, fie rezultatul unei acțiuni („căzuți din", „loviți de") cu referire la spațiul indicat („marea", „țărmul", „corabia"). Nici unul dintre obiectele-spațiu indicate nominal nu apar în spațiul reprezentării scenice, însă spectatorii pot, cu ochii minții, să le vadă.

Nu putem ignora procedeele de stil, care nu numai că determină tipurile de spațiu: aici, spații de mișcare realizate prin verbe atașate indicatorilor spațiali („spintecând marea întunecată", „loviți de țărmul crud") și stabilesc relații de determinare semantică între indicatorii nominali și cei verbali[16], cu scopul de a da un contur, cel vizat de autor, obiectelor–spațiu (cum sunt epitetele distinctive: „crud", „funest" sau cel ornant: „întunecată"), ci diversifică repertoriul imaginar al spectatorului, expus la noi asociații lexicale și prin urmare, semantice.[17]

à orienter le spectateur sur l'endroit où va se dérouler l'action, d'autre part, il crée immédiatement l'atmosphère, la lourde atmosphère où évolueront ses personnages." (G. Méautis, *L'authenticité et la date du «Prométhée enchaîné» d'Eschyle,* ed. cit., pp. 8–9)

16 La nivel lexical, indicatorii nominali sunt cei care numesc obiecte (substantivele), verbali cei care indică o acțiune, indiferent de fazele ei de desfășurare sau aspect (imperfectiv, perfectiv, ergativ, incoativ sau conclusiv). Adjectivele fac parte fie din sfera numelui, când sunt evaluative (mare, ușor, înalt, rău), fie din a verbului, când provin din acesta. Adverbele care nu indică relații spațio-temporale pot determina verbele la fel ca adjectivele evaluative.

17 K. Bühler, *Theory of Language,* ed. cit., p. 149, descrie reprezentările formate pe baza unei situații, reale, gândite sau ficționale, *Vergegenwärtigungen,* ca acele „remembered or imagined situations with a character similar to perception (which) come up and replace the primary givenness of perceived situations." Potrivit lui Bühler, prezentului, „aici și acum" al

În *Cei șapte împotriva Tebei,* „câmpia", „treptele unei scări pe zid" sunt indicatori nominali corelați cu indicatori deictici (articolul hotărât, pronumele personal anaforic), însoțiți de epitete („spuma albă", „zidul potrivnic") și de verbe la indicativ prezent („atinge", „se ridică", „urcă", „vrea să-l doboare") care se conturează într-un spațiu-cadru al acțiunii în curs de desfășurare. Acțiunea este redată ca integrată într-un spațiu dat. În *Perșii,* indicatorii spațiali sunt implicați în acțiunea în desfășurare. Diferența dintre cele două tipuri de spațiu constă în aspectul, modul și timpul indicatorilor verbali asociați.

Exemplele se referă la un spațiu distal evocat prin acest tip de deixis, care descrie acțiuni în spațiu (spațiu-cadru) sau spații implicate în sau caracterizate de mișcare (spații de mișcare), contexte spațiale preluate în discursul dramatic verbal din sau pe baza discursului textual, pe care spectatorul le integrează, prin facultatea imaginativă, spațiului reprezentării. La acest nivel are, de altfel, loc conversia[18]: discursul verbal devine, prin procesarea indicatorilor din câmpul deictic contextual[19], discurs scenic.

Prin câmp deictic contextual[20] înțelegem spațiul ficțiunii, compus din indicatorii nominali ai obiectelor din cadrul discursului verbal, prezente sau absente din dis-

---

subiectului, îi corespund „perceived situations", în timp ce ceea ce este „remembered" corespunde revizitării de către subiect a tot ceea nu face obiectul percepției imediate. „Imagined" poate ține însă și de un trecut, și de un prezent al subiectului-spectator aflat într-un proces care are loc în timp real, reprezentarea dramatică la care asistă, dar este de factură ficțională, factură cu privire la care spectatorul este, desigur, avizat – ceea ce însă nu anulează sau alterează rezultatele acestui proces, deci „înrâurirea" asupra acestuia pe care o nota Aristotel. Vezi și *supra,* p. 115, nota 9, pentru definiția *Vergegenwärtigungen.*

18 Vezi și sintagma „reflexive space" în R. Rehm, „Aeschylus", în *Space in Ancient Greek Literature,* ed. cit., p. 307: „What characters and choruses in tragedy said and sang and pointed to and described constantly moved between the imaginary world of the play (both the setting and what lies out of sight) and *the real space of those who had gathered to watch it (what I call reflexive space*)." (sublinierea noastră), sintagmă ambiguă în ceea ce privește spațiul de referință: este vorba despre cel real, cum se afirmă, sau cel internalizat de spectator?

19 K. Bühler, *The Theory of Language. The Representational Function of Language,* ed. cit., p. 144: „one does not 'look', rather one *only absorbs the spatial data that are offered to* and thrust upon this eye from a structured field of vision." (sublinierea noastră) Aceste „date cu privire la spațiu" sunt acele „deictic clues", anume: „When naming brings about displacements, imagination-oriented deixis uses the same deictic field and the same deictic words as ocular demonstration." (ibid., p. 170)

20 Ibid., p. 94.

cursul scenic. Când sunt absente, este utilizată strategia deixis cu referință imaginară. Dacă sunt prezente, în funcție de viziunea montării, este vorba despre o *demonstratio ad oculos.*[21]

Prin urmare, când în discursul verbal intervin denumiri cu referire la obiecte care nu își află corespondentul în spațiul caracterizat de «aici – acum» al subiectului («Eu»), tipul de deixis cu referință imaginară utilizează același câmp deictic și aceiași termeni deictici ca în indicarea directă a obiectului: „conduce auditorul pe tărâmul a ceea ce este absent (...), pe tărâmul imaginației constructive și i se adresează cu aceleași deictice ca înainte, pentru ca acesta să poată vedea și auzi ceea ce este de văzut și auzit acolo."[22] „(...) rolul jucat de această referință este transferat întru totul «spațiului imaginat», tărâmului fanteziei."[23]

Un exemplu din epica homerică poate fi concludent cu privire la strategie. Deși discursul epic, spre deosebire de cel dramatic, nu are la dispoziție scena, un discurs scenic care să o completeze, și-o creează cu propriile resurse, narative[24]:

„Aceștia erau deci conducătorii și căpeteniile Danailor." (*Iliada,* II, 760)

„Aceștia" se referă la „conducătorii și căpeteniile" deja menționați în catalogul navelor ahee (*Iliada,* II, 493–759), acesta fiind versul care îl încheie. Obiectul indicat

---

21 Vezi și M. Issacharoff, *Discourse as Performance,* ed. cit., p. 58, cu privire la spațiul diegetic: „Diegetic space is described, that is, referred to in the dialogue, and therefore confined to a merely verbal existence." (…) Another form of diegetic space is the explicit reference to the visible (decor or properties.) și p. 59, cu privire la acest tip de spațiu diegetic: „Whereas if it is simultaneously visible and mentioned in the dialogue, its stage presence is foregrounded, thereby acquiring central importance."

22 Reproducem citatul tradus în text: „(…) leads the hearer into the realm of what is absent (…) into the realm of constructive imagination and treats him to the same deictic words as before so that he may see and hear what can be seen and heard there." (Ibid., p. 141)

23 Ibid., p. 142. La p. 151, Bühler descrie al doilea tip de deixis cu referință imaginară, în care spectatorul, pasiv, neimplicat corporal, se confruntă cu vizualizarea unei situații absente, dislocate („displacement"): „After a characteristic experiential prelude one is displaced in imagination abruptly, suddenly to the geographical place of what is imagined, one sees what is imagined in front of one's mind's eye from a certain reception point which one can identify and at which one is situated in imagination." (p. 151)

24 E. J. Bakker, „Homeric οὗτος and the Poetics of Deixis", cit., p. 1: „Narrative, in any form or variety, is an expression of the universal faculty of the human mind to focus on what is not present, or not perceptible in an individual's physical here and now."

nu este prezent, dar prezentificat în enumerarea imediat precedentă[25], pusă în evidență de conjuncția conclusivă „deci". În ambele cazuri, tipul de deixis este unul cu referință imaginară.[26]

Bühler consideră că între discursul dramatic și cel epic există o diferență din perspectiva eficacității discursului („speech action" sau „parole"), datorată completării discursului verbal de către cel scenic[27]. Comparând însă modul în care strategia deictică este utilizată în *Iliada* și cele două tragedii analizate, nu vedem la acest nivel, diferențe, atât timp cât eficacitatea se datorează tipului de strategie, nu tipului de discurs.[28]

În cele două tragedii analizate, spațiile construite cu ajutorul acestei strategii comunicative sunt spații evocate de diferite tipuri: distal sau proximal, sugerat sau implicit, simbolic sau ipotetic, referențial, ekphrastic sau metaspațiu.

În *Perșii,* spațiul evocat prin deixis cu referință imaginară se suprapune spațiului reprezentării scenice, ca parte nevăzută a acestuia, impresie care se datorează modalității de evocare: aspectul imperfectiv al verbelor creează impresia de simultaneitate, iar indicatorii deictici aduc în prim plan acțiunea din spațiul distal. Între spațiul distal, în care se desfășoară cea mai mare parte a acțiunii (patruzeci și nouă din cele nouăzeci și trei de ocurențe se referă la un spațiu distal) și cel imediat (cinci cazuri din nouăzeci și trei) există o tensiune rezolvată de apariția lui Xerxes, în finalul piesei, care deși confirmă înfrângerea, îi atenuează impactul prin prezența sa, care garantează restituirea autorității regale.

---

25 Vezi observația lui B. Snell, *The Discovery of the Mind,* ed. cit., p. 92, cu privire la diferența de tehnică discursivă dintre epic și dramatic: „(…) instead of *acting* the myth out, they merely *describe* it. *The word, not the person, serves as the agent of communication.*" (sublinierea noastră) Bruno Snell nu atinge aspecte care țin de actor sau arta lui.

26 E. J. Bakker, „Homeric οὗτος and the Poetics of Deixis", cit., p. 8. Autorul nu specifică tipul de deixis, nici nu face distincții în acest sens în articolul citat.

27 K. Bühler, *The Theory of Language. The Representational Function of Language,* ed. cit., p. 65: „The dramatic factor is somehow intimated in every utterance that presents perceptual things; an approach to a conceptual understanding of it is made possible by 'imagination-oriented deixis', a form of deixis that is used and exploited by the dramatist and by the epic poet in different form."

28 Vezi și K. Bühler, *Ausdruckstheorie,* Fischer, Jena, 1933, pp. 35, 44–45. În cadrul teoriei expresiei, acesta dezvoltă ideea pe care o menționează în relație cu teoria reprezentării verbale a limbajului: „(…) the very roots of verbal representation contain *a certain predisposition to a dramatic factor.*" (K. Bühler, *The Theory of Language. The Representational Function of Language,* ed. cit., p. 140) (sublinierea noastră)

În *Cei șapte împotriva Tebei,* acțiunea desfășurată în spațiul evocat prin acest tip de deixis exercită asupra spațiului imediat o forță centripetă, respinsă de intervențiile lui Eteocle. Și în această tragedie, consecințele evenimentelor care nu au loc în spațiul reprezentării scenice se răsfrâng asupra acțiunii pe care spectatorii o pot vedea pe scenă.[29]

În *Perșii,* spațiului distal i se conferă amploare, catastrofa armatei persane fiind relatată de Mesager, apoi reluată de Cor și de Regină. Exprimarea angoasei Corului are o intensitate care substituie prezența pe scenă a conflictului extrascenic, redată prin metaspații subiective.[30]

Elocvența ekphrasis-ului substituie prezența scuturilor sub formă de *props:* din cele șapte reprezentări ekphrastice, corespunzătoare descrierii scuturilor celor șapte războinici inamici postați la cele șapte porți[31], numai trei descrieri din cele șapte au un caracter spațial (spațiu «în ramă»), celelalte au un caracter pur vizual, ca imagini cu caracter descriptiv.

Ponderea spațiului proximal în *Cei șapte împotriva Tebei,* douăzeci și două de ocurențe, față de *Perșii,* șaisprezece ocurențe, este mai mare datorită focalizării extrascenice a acțiunii decisive, intensitatea confruntării fiind mediată, transmisă de Cor, care funcționează ca o oglindă scenică a evenimentelor extrascenice.

Implicând, după cum vom vedea, diferite modalități stilistice de evocare și descriere, deixis cu referință imaginară prevalează ca pondere asupra *demonstratio ad oculos,* atât în *Perșii,* cât și în *Cei șapte împotriva Tebei:* în prima tragedie, își găsește

---

29 R. Seaford, *Cosmology and the Polis,* ed. cit., p. 158, consideră spațiul ideatic al celor două tragedii, *Perșii* și *Cei șapte împotriva Tebei,* „confrontational space”, un spațiu antagonic, al contrastului, de tip opozițional (oppositum). În *Perșii,* susține că spațiul are o configurație „geografică”, iar în *Cei șapte împotriva Tebei,* una „spațio-rituală”. Cf. totuși C. J. Herington, „Aeschylus. The Last Phase” cit., p. 389: „Now, wildly different as these two tragedies are, thematically and musically, they yet imply the same cosmic background.”

30 În *Perșii,* unsprezece dintr-un total de nouăzeci și trei de ocurențe se referă la metaspații. În *Cei șapte împotriva Tebei,* din cele șaizeci și trei de ocurențe reperate în text, metaspațiile sunt în număr de șapte, același număr al spațiilor ipotetice identificate.

31 M. Mueller, *Objetcs as Actors. Props and the Poetics of the Performance in Greek Tragedy,* Chicago U. P., 2016, nu menționează scuturile din *Cei șapte împotriva Tebei,* nici carul sau costumul Reginei din *Perșii,* subînțelegând probabil absența lor de pe scenă. Dacă scuturile sunt redate ekphrastic, în privința carului sau a costumului descris de personajul Reginei, caracterul lor nematerial nu este la fel de indiscutabil, posibilitatea ca acestea să fie aduse în scenă, nu doar descrise, ținând de opțiunea punerii în scenă, pentru care nu s-au păstrat documente.

utilizarea în evocarea spațiului distal, impregnat de tragismul descrierilor înfrângerii, cu consecințele ei, în cea de a doua, în evocarea spațiului proximal, situat «dincolo de porți», marcat de un conflict armat în desfășurare.

Mijloace poetice

Mijloacele poetice folosite de Eschil, tehnici de compoziție și procedee de stil, cu scopul de a localiza și construi spațiul evocat pentru a-l aduce în fața ochilor spectatorului, sunt, alături de majoritatea reperelor ideatice ale tragediei, de inspirație homerică [32], autorul distanțându-se de sursa sa prin instrumentalizarea acestor mijloace, puse în slujba genului dramatic.

Tehnicile de compoziție sunt acele aspecte care țin de economia discursului, pe care discursul epideictic[33] avea să le selecteze și să le exploateze în mod sistematic începând cu sfârșitul secolului V î.Cr.

---

[32] Atât procedeele de stil, cât și valorile morale transmise de Eschil, sunt tributare epicii homerice: „Les idées morales dont s'inspire la tragédie ne sont pas toutes nouvelles non plus. Beaucoup se trouvent dans Homère." (P. Mazon, „Introduction", în *Eschyle,* I, ed. cit., p. VI) Vezi și A. Sideras, *Aeschylus Homericus,* Vandenhoeck & Ruprecht, Zürich, 1968 sau W. G. Thalmann, *Conventions of Form and Thought in early Greek Poetry,* J. Hopkins U. P., 1984, capitolul I.

[33] Vezi, de pildă, explicarea primei definiri a sintagmei de către Aristotel, *Retorica* I, 3, 1–6, 1358b ca λόγος ἐπιδεικτικός (vezi și *Retorica* I, 9, 43, 1368a 27 cu privire la caracterul înflorit, emfatic al discursului), ca o categorie eterogenă („miscellaneous") de către D. M. Timmerman, „Epideictic Oratory", în *Encyclopedia of Rhetoric and Composition. Communication from Ancient Times to the Information Age,* Th. Enos (ed.), Routledge, New York, 2010, pp. 228–229: „A genre of speech that originated during the classical period. Epideictic oratory is also referred to by the following titles: display speech, ceremonial speech, and festival speech." Vezi și L. Nathan, „Rhetoric and Poetry", ibid., pp. 612–613, stilul epideictic este: „(…) the oldest of the three species (celelalte două fiind stilul judiciar și cel deliberativ sau politic – n.n.) and, as some critics (Elroy Bundy, for example, and Jeffrey Walker) have argued, it finds its roots in the Greek poetic tradition." Vezi, de pildă, titlul citat în bibliografia articolului, J. Walker, „Aristotle's Lyric: Re-Imagining the Rhetoric of Epideictic Song", *College English,* vol. 51, 1989, pp. 5–28.

1. **Scenele tipice.** Așa-numitele «scene tipice» homerice[34] identificabile în cele două tragedii analizate sunt: sosirea și plecarea unui mesager[35], descrierea (unei locuințe[36], a armurii[37], a îmbrăcămintei[38], a unui ținut[39]), rugăciunea și aducerea de ofrande și sacrificii[40], călătoria[41], visul[42], adunarea[43], îmbrăcarea și înarmarea[44], zbuciumul lăuntric (anxietatea și deliberarea).[45] Acestea fac parte din instrumentarul narativ epic, fiind microstructuri narative reperabile în desfășurarea acțiunii tragice, dezvoltate sau nu, ca urmare a rolului pe care îl au în economia subiectului.

Cu privire la «scenele tipice» menționate, remarcăm relativ la raportul dintre spațiul ficțiunii și cel al reprezentării, că în cazul celor două tragedii analizate, descrierile, indiferent de tip – ale îmbrăcămintei, ale unei armuri, ale unei locuințe sau ale unui ținut, alături de vis, de călătorie, de rugăciune și de aducerea de ofrande și de sacrificii, de îmbrăcarea unei armuri sau a unei piese vestimentare –, sunt evocări situate în spații de tip distal sau proximal, dar niciodată în spațiul corespondent reprezentării scenice, spre deosebire de scene cum sunt sosirea și plecarea Mesagerului, adunarea Corului sau redarea zbuciumului interior, caz de metaspațiu subiectiv, rezolvat prin tehnica monologului interior.

Scenele care exclud acțiunea eficace («parola scenica») din punct de vedere scenic, sunt plasate în spații la care spectatorul are acces prin deixis cu referință imaginară. Deși parte integrantă, ca microstructuri narative, a subiectului tragic, scenele menționate rămân în zona discursului verbal, susținute mai mult sau mai puțin de discursul scenic scenografic, ceea ce însă nu putem aici stabili din lipsă de documente.

Reamintim că din discursul scenic tragic face parte și corpul actorului, inclusiv costumul acestuia, nu numai elementele de decor, lumina sau sunetele aferente. Observația ține din nou cont de eficacitatea discursului verbal și de specificul celui dra-

---

[34] W. Arend, *Die typischen Szenen bei Homer,* Weidmann, Berlin, 1975, p. 26.

[35] Ibid., p. 45.

[36] Ibid., pp. 32, 36, 37, 41, 42, 44, 47.

[37] Ibid., pp. 92, 94 și urm.

[38] Ibid., pp. 97, 132 și urm.

[39] Ibid., pp. 80 și urm.

[40] Ibid., pp. 58, nota 2, 67, 91, nota 2, 122, nota 2, 134, 146.

[41] Ibid., pp. 79–91.

[42] Ibid., pp. 99–105.

[43] Ibid., pp. 116–121.

[44] Ibid., pp. 92–98.

[45] Ibid., pp. 106–115.

matic în raport cu cel epic, pentru care aspectul spațial este simptomatic. «Dramaticitatea», caracterul dramatic, nu este conferită de gradul de vizualitate la nivel de discurs scenic, ci de complementaritatea discursului verbal în raport cu cel scenic. Căci discursul epic nu se poate prevala nici de arta actorului, nici de un spațiu specific, destinat reprezentării scenice.

Scenele de luptă sunt un caz special de «scenă tipică», datorită structurii lor, care vizează menținerea suspense-ului[46]. La Homer, personajul care începe lupta este, de obicei, cel învins.[47] Subiectele celor două tragedii permit stabilirea de paralele cu scenele de luptă tipice la Homer: în *Perșii,* descrierea înaintării lui Xerxes și a armatei sale își are corespondentul antitetic în descrierile înfrângerii și în risipirea armatei pe țărmurile Aticii sau pe drumul întoarcerii, descrieri pe care le putem situa în cadrul unei macro-«ring composition».

În *Cei șapte împotriva Tebei,* regula este parțial încălcată, Eteocle și Polinice „dându-și unul celuilalt moartea”. Deznodământul tragediei, și al trilogiei, coincide cu rezultatul confruntării dintre cei doi. Parțial încălcată, deoarece spectatorul nu are acces la începutul confruntării, nici la desfășurarea ei, căci aceasta nu are loc în spațiul corespondent reprezentării scenice, nici nu este descrisă de Cor sau de Mesager. Mesagerul relatează numai rezultatul luptei. În ambele piese, în decursul confruntărilor, ca și în finalul lor, tipul de spațiu care le caracterizează este cel evocat prin diferite procedee de stil, după cum reiese din analiza aferentă. Exemplificăm:

> Xerxes „pe <u>tot</u> pământul își <u>mână</u> turma divină, pe drum îndoit, de uscat și de mare (...)”, „<u>îmboldește multe</u> mâini și <u>mulți</u> marinari și caru-i sirian” (*Perșii,* vv. 65 și 71)[48]

> Mesagerul: „<u>Sunt pline de cadavre</u> fără noroc, mutilate, <u>țărmurile Salaminei</u> și <u>totul în jur</u>.” (*Perșii,* vv. 272–273)[49]

> Mesagerul: „<u>Cetatea</u> este salvată, <u>pământul</u> a băut sângele regilor din aceeași sămânță, (dându-se) unul celuilalt morții.” (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 820–821)

2. Catalogul homeric este una dintre strategiile compozitive circulare (o micro-«ring composition») utilizate de Eschil în *Perșii* o dată pentru a enumera orașele

[46] R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work,* ed. cit., p. 310.

[47] B. Fenik, *Typical Battle Scenes in the Iliad,* Steiner, Wiesbaden, 1968, p. 11.

[48] Pentru analiză, vezi *supra,* punctul 6 al analizei.

[49] Descrierea înfrângerii relatată de Mesager continuă: vv. 275–277, 284–286, 300–301, 305, 310, 319, corespunzătoare punctelor 26–30 ale analizei.

Asiei de unde proveneau comandanții care i s-au alăturat lui Xerxes[50], apoi pentru a menționa numele acestora și locul în care au căzut în luptă[51], iar într-o exploatare mai elaborată în *Cei șapte împotriva Tebei,* în cadrul enumerării porților și al descrierii războinicilor ambelor armate[52]. Enumerarea Mesagerului este întreruptă de intervențiile lui Eteocle și punctată de cele ale Corului. Fără excepție, enumerarea constă în descrieri detaliate ale unor elemente evocate, absente din spațiul corespondent spațiului reprezentării, un alt caz de deixis cu referință imaginară. Eschil îl fragmentează: în *Perșii* catalogul este împărțit între Mesager și Cor, corespunzător spațiilor referențiale ale enumerărilor, în timp ce în *Cei șapte împotriva Tebei,* intercalează în discursul Mesagerului intervențiile lui Eteocle și reacțiile Corului, ceea ce impune tranziții ritmice de la spațiul evocat la cel corespunzător reprezentării scenice, punctate de metaspațiile puse în evidență de reacțiile Corului, modulând astfel desfășurarea acțiunii în trei tipuri de spațiu: cel corespondent reprezentării scenice, cel evocat prin diferite procedee de stil, alături de diferitele metaspații evidențiate de reacțiile Corului.

3. **Discursul Mesagerului** este una dintre modalitățile utilizate de Homer în vederea schimbării spațiului de desfășurare a acțiunii epice, care servește atât variației, cât și alcătuirii subiectului. Spre deosebire de Homer[53], Eschil nu specifică din inițiativa cui este trimis Mesagerul, ci îi pregătește doar intrarea în scenă. Discursurile Mesagerilor, relatări de pe câmpul de luptă în ambele tragedii, constituie nu numai singura legătură, ca *go between,* dintre spațiul corespondent reprezentării scenice și un spațiu distal sau proximal aflat în contraponderea celui scenic, ci și suportul compozitiv care permite reprezentarea spațiilor absente prin diferitele procedee de stil analizate. Mesagerul este, de asemenea, unul dintre factorii importanți în economia narativă, care stimulează desfășurarea acțiunii și contribuie la restabilirea echilibrului dintre cele două tipuri de spații, cel evocat și cel corespondent spațiului reprezentării, atât în *Perșii*[54], cât și în *Cei șapte împotriva Tebei*[55], datorită încărcăturii

50 *Perșii,* vv. 16–60.

51 *Perșii,* vv. 302–330.

52 *Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 376–378, 392, 423, 460, 466–469, 477–479, 486–487, 501–503, 526–528.

53 Vezi R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work,* ed. cit., p. 313: „Homeric messengers normally repeat the original assignment verbatim."

54 Pentru tipurile de spațiu evocate în discursurile Mesagerului, vezi *supra,* punctele 23–24, 26, 28 și 31–44 corespunzătoare analizei.

55 Pentru tipurile de spațiu evocate în discursurile Mesagerului, vezi *supra,* punctele 5, 9, 33–35, 37–39, 41–43, 46, 49, 50, 60–62 corespunzătoare analizei.

sale dramatice: din personaj de legătură între cele două spații, acesta devine prin discursul dramatic, purtător al spațiului pe care îl evocă.

4. Monologul interior este o strategie folosită în ambele poeme homerice, în cazuri de reflecție sau deliberare.[56] Este un tip de discurs reflexiv, prin care se revelează existența unui alt nivel discursiv. Conține *in nuce* ideea plurivalenței interioare[57], cu rol de *trigger* în desfășurarea acțiunii începând cu *Orestia.* În cele două tragedii analizate, Eschil utilizează cu parcimonie monologul interior, de care se servește în construirea metaspațiilor subiective, care pun în evidență mișcările interioare ale personajelor.[58]

Procedeele de stil utilizate de Eschil în cele două piese sunt trecute în revistă în cadrul analizei. Le reluăm pe cele mai frecvente, pentru a stabili rolul lor în construcția spațiilor evocate.

1. Epitetul homeric generic cu sugestie spațială este puțin reprezentat, atât în *Perșii*[59], cât și în *Cei șapte împotriva Tebei*[60]. În descrierile care fac referiri la spațiu, Eschil preferă epitetul distinctiv[61], particularizant, sau epitetul ornant, o subcategorie a ultimului. Acesta se referă la calități inedite, conferite de poet, care nu țin de

---

56 Vezi, de pildă, Nestor, *Iliada,* XI, 656–803.

57 Vezi, în acest sens, observația lui B. Snell, *The Discovery of the Mind,* ed. cit., p. 19: „(…) among the early Greeks an actual psychology of moods and emotions was slow to take root."

58 Pentru metaspațiile subiective de tip interior din *Perșii,* vv. 10–11, 100–101, 133–134, 563, 988–991 și 1000, vezi *supra,* punctele 4, 7, 12, 76, 83 și 84 ale analizei. Pentru *Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 541, 545 și 916, vezi *supra,* punctele 45 și 47 ale analizei. Vezi și observația lui M. Croiset, *Eschyle. Etudes sur l'invention dramatique dans son théâtre,* ed. cit., pp. 106–107: „(...) ce drame, il (Eschil) l'a construit de telle sorte que l'action non seulement dépendit d'Etéocle, mais se passât presque entièrement dans son âme."

59 Vezi, de pildă, *Iliada,* VIII, 555. *Perșii,* v. 718, cu referire la Xerxes comparat cu Ares, „cel pustiitor" și v. 720, cu referire la Erinii, „zeițe ce aduc pieirea caselor" indicând spații referențiale.

60 *Cei șapte împotriva Tebei,* v. 310 cu privire la Poseidon „care înconjoară pământul" cu referire la un spațiu referențial, sau vv. 857–860 cu privire la Hades, ca „tărâm de toți primitor".

61 R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work,* ed. cit., p. 302: „(…) restricts the validity of the epithet to the scene under consideration." Vezi, de pildă, în *Perșii,* v. 903: „ținuturi bogate în bărbați".

trăsăturile obiectului determinat[62]. Are rolul de a conota spațiile evocate prin descriere, îmbogățind totodată câmpul lexical și imaginar al spectatorului.[63]

2. Comparația și metafora sunt procedee folosite de Eschil separat sau în asociere, în cele două tragedii, nu numai pentru a spori efectul descrierii, ci și pentru a construi, alături de alte procedee, spații evocate sau de a realiza tranziții de la un tip de spațiu la altul.

Homer utiliza similitudini mai extinse pentru a ilustra trăsături sau acțiuni umane prin intermediul peisajului, descris într-o mișcare violentă sau plină de forță[64] care redă intensitatea vizată, peisaj marcat de obicei, de un element acvatic, râu sau mare[65], pe care le utilizează și Eschil în construirea spațiilor evocate:[66]

> „Acesta, Hellespontul sacru, Bosforul divin, <u>ca sclav în lanțuri</u> (...).”(*Perșii,* vv. 745–748)

> „Iar <u>câmpia</u> pământului meu răsunând de copite (sub ropotul cailor) (...) <u>freamătă</u> ca apa <u>lovind necruțătoare muntele</u>.” (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 79–81, 84–85 și 89–90)

Un alt mod de a construi spațiul este prin intermediul comparației implicite: particula comparativă lipsește, fiind suplinită de termenul comparației, care precedă termenul determinat. Juxtapunerea celor doi termeni elimină raportul inerent de su-

---

62 Ibid., p. 303: „‘The epithet is poetic’, which must be understood as ‘the poet’s and not the character’s’.” De pildă, *Perșii,* v. 953: „țărmul funest”, v. 965: „țărmul crud”, *Cei șapte împotriva Tebei,* v. 69: „zidul potrivnic”.

63 Cu privire la epitete din câmpul semantic al spațiului, de remarcat în exclamația afectivă a Reginei, superlativul format de la un adjectiv a cărui semnificație primară evaluează o dimensiune a spațiului, „înalt”, adverb de loc la origine: „Vai, aceste într-adevăr foarte înalte (nemăsurate) nenorociri le aud”. (*Perșii,* v. 331), utilizat și de Pindar, cu același sens, în *Pitica* I, 100 și *Istmica* I, 51.

64 R. Buxton, „Similes and other Likeness”, în *The Cambridge Companion to Homer,* 2006, pp. 145, 199 și 200. La p. 200: „(…) the art of the Homeric simile often consists in its wealth of correlations, in the beauty and the aptness of its less obvious and more remote implications.” mai ales în ceea ce privește „the human behaviour”. Vezi descrierea lui Aiax în *Iliada,* XI, 492–496.

65 *Iliada,* VIII, 555–561.

66 Vezi *supra,* punctul 65 al analizei tragediei „Perșii”, respectiv punctul 10 al analizei „Cei șapte împotriva Tebei”.

bordonare din comparația explicită, în care elementul comparat este absorbit în termenul comparației. Spațiul evocat astfel este construit cu ajutorul ambilor termeni, care se completează reciproc. Exemplificăm:

> „Tu, ca un cârmaci de nădejde al navei, întărește orașul înainte de a năvăli răsuflarea lui Ares. Căci urlă valul pedestru al armatei!” (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 60–64)

Asocierea unei comparații implicite (a orașului cu o navă) cu un transfer metaforic (metafora sinestezică: sub „răsuflarea lui Ares” pedestrimea devine „val care urlă”) face trecerea de la spațiul corespondent reprezentării scenice (orașul) la cel proximal, implicit, redat ca „val pedestru”.[67]

O altă evocare a spațiului proximal ca spațiu de mișcare sub forma unui cerc care se strânge, redă ideea asediului printr-o comparație metaforică implicită („talaz (...) stârnit de suflarea lui Ares, coifurile (...)”)[68]:

> Corul: „Talaz în jurul cetății, freamătă coifurile (puse) de-a curmezișul ale bărbaților, stârnit de suflarea lui Ares.” (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 114–115)

Efectul de strângere a cercului asediului este redat și prin similitudine[69]:

> „Fierbere spre sus, spre cetate, laț ca un zid (înaintează) spre oraș, om lângă om, de jur împrejur lancea (lănci) se înclină.” (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 345–348)

Spațiul construit ekphrastic instrumentalizează comparația metaforică implicită de tip adjectival „luminos ochiul nopții”, situând-o într-o configurație spațială[70]:

> „(...) stele ard un cer șlefuit, iar în mijlocul scutului apare luminos ochiul nopții, plină, luna, cea mai cinstită între aștri.” *(Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 387–390)

Ca procedeu bazat pe similitudine și comparație[71], metafora[72] este utilizată de Eschil separat sau în diferite asocieri în construcția evocărilor care au ca obiect spații ale ficțiunii din sfera discursului verbal, comunicate spectatorului prin deixis.

---

67 Vezi *supra,* punctul 8 al analizei.

68 Vezi *supra,* punctul 12 al analizei.

69 Vezi *supra,* punctul 31 al analizei.

70 Vezi *supra,* punctul 34 al analizei.

71 Vezi Aristotel, *Retorica* III, 4, 1406b20, ed. cit., p. 311: „Și comparația este o metaforă, căci diferă puțin. (…) sunt metafore care solicită o explicație.”

72 Vezi, de pildă, R. Nate, „Metaphor”, în *Encyclopedia of Rhetoric,* Th. O. Sloane (ed.), Oxford U. P., 2006, p. 511.

Astfel, spațiul poate fi realizat prin descriere metaforică și paralelism antitetic (contrastul cu mijloacele umane derizorii). Rezultatul nu este numai imaginea unei mări în furtună[73], care ar fi neeficace ca atare în evocarea unui spațiu distal, ci un tip de spațiu comunicat spectatorului prin mecanismul deictic:

„(...) căile largi ale mării albite de suflarea mânioasă și (...) pădurea (hățișurile) mării, încrezători în frânghii slabe și poduri născocite.” (*Perșii,* vv. 109–113)

Un spațiu implicit proiectat ipotetic poate fi creat cu ajutorul metaforei adjectivale și al verbului cu valoare deictică („văd”)[74]:

Corul: „Tremur: văd cu ochii soarta sângeroasă a celor căzuți pentru cei dragi.” (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 420–421)

Un ultim exemplu, o varietate metaforică verbală poate fi personificarea de tip simbolic[75]:

„Pulberea pământului să bea cheaguri negre de sânge roșu.” (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 735–736) sau: „Pământul a băut sângele regilor (...)” (*Cei șapte împotriva Tebei,* vv. 820–821)[76]

Platon afirma în *Republica* X, 607a: „Homer este cel mai mare și primul dintre tragici.”, intuind caracterul dramatic imanent al epicii. La rândul ei, componenta epică este o trăsătură tragediei. Afirmația atribuită lui Eschil: „Aceste tragedii înseși, spunea (Eschil – n.n.), sunt rămășițe de la ospățurile lui Homer.”[77], trecând peste

[73] Vezi *supra,* punctul 9 al analizei.

[74] Vezi *supra,* punctul 36 al analizei.

[75] Vezi Snell, *The Discovery of the Mind,* ed. cit., p. 231: „Both the metaphor and the personification necessarily put an anthropomorphic, or physiognomic interpretation on the nonphysical, i.e. they present it as a product, or an embodiment, of animate reality.” Vezi și Aristotel, *Retorica* III, 11, 1411b21, ed. cit., p. 333. De asemenea, *supra,* punctul 56 al analizei.

[76] Vezi *supra,* punctul 62 al analizei.

[77] ὃς τὰς αὑτοῦ τραγῳδίας τεμάχη εἶναι ἔλεγεν τῶν Ὁμήρου μεγάλων δείπνων (Athenaeus, *Deipnosophistae,* VIII, 39, J. Kaibel (ed. și trad.), Loeb, Harvard U. P., 1930, p. 73). τεμάχη, literalmente, bucăți de pește saramurat, se referă la o discuție din rândurile precedente, redată de Athenaios. Fragmentul citat nu se regăsește în traducerea românească, care este o selecție, *Ospățul înțelepților,* N. I. Barbu (trad., selecție și prefață), Minerva, București, 1978.

caracterul ei anecdotic, dat fiind contextul convivial, indică o filiație nu numai în privința subiectelor[78], ci și a tehnicilor poetice homerice.

Mijloacele poetice utilizate de Eschil în cele două tragedii analizate sunt tributare strategiilor și tehnicilor homerice, Homer fiind, potrivit tradiției, *poeta maior,* predecesorul căruia îi sunt tributari toți poeții care i-au urmat. Măsura în care dramaturgul atic îi este, la rândul său, tributar am stabilit-o pe parcursul analizei celor două tragedii, cele mai vechi care ne-au parvenit, situate cum sunt la limita dintre tragedia preclasică, la care fragmentele descoperite până acum nu ne permit accesul, și cea clasică, care avea să se dezvolte în Atena lui Pericle și avea să fie patrimonializată un secol și jumătate mai târziu în timpul lui Licurg.

Cele mai vechi comentarii la textele tragice care s-au păstrat, din secolul III î.Cr., sunt de natură filologică, iar dacă ating aspecte cu referire la discursul dramatic, o fac pentru a lămuri un aspect lingvistic sau textual obscur. Ignorarea simplei distincții metodologice dintre textul dramatic și discursul dramatic a generat controversele pe care le-am discutat. Ceea ce știm este că discursul dramatic, verbal și scenic, folosea ca punct de pornire textul tragic, text special conceput în privința intrării în concurs în cadrul Marilor Dionisii, dar nu putem trage nici un alt fel de concluzii în lipsa documentelor cu privire la acesta. Ne putem însă forma convingeri ca cele pe care le-am expus, pe baza textului și a contextului lui scenic.

Dată fiind perioada de activitate a lui Eschil, poezia sa tragică poate fi văzută ca una dintre limitele ultime ale poeziei epice, alături de alți autori[79] și în ascendența discursului epideictic[80] instituit mai târziu de Gorgias, care avea să se stabilească începând cu 427 î.Cr. la Atena și să preia, la rândul său, strategiile și tehnicile compozitive și stilistice ale epicii[81] pentru a le sistematiza, punând astfel bazele artei retorice.

---

[78] G. Cerri, *Lo spazio letterario,* I, 1, ed. cit., p. 313: „Più che un semplice atto di omaggio nei confronti del primo fra i poeti greci, la battuta di Eschilo sembra una riflessione scherzosa sul proprio effettivo modo di lavorare: il poeta tragico pesca a piacimento nell'immenso patrimonio mitico apprestato da Omero."(sublinierea noastră)

[79] Vezi „Despre natură", singurul poem păstrat al lui Parmenide din Elea, contemporanul mai vârstnic al lui Eschil. (Parmenides of Elea, *Fragments,* D. Gallop (trad. și coment.), Toronto U. P., 1984)

[80] Vezi *supra,* p, 122, nota 33.

[81] R. Barthes, „L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire]", *Communications,* vol. 16, nr. 1, 1970, p. 176: „(…) mots de même consonance, symétrie des phrases, renforcement des antithèses par assonance, métaphores, allitérations." Logografii scriau în proză, fiind „les premiers qui osent abandonner le rythme poétique." (A. Aymard – J. Auboyer, *L'Orient et la Grèce antique,* P.U.F., Paris, 1994, p. 279)

ÎN LOC DE CONCLUZII

Atena primei treimi a secolului V î.Cr. nu cunoștea termeni ca «religie» sau «literatură»[1]. În Grecia acelui timp, modalitatea de exprimare prin excelență a cuvântului, în afara contextelor cotidiene de comunicare orală, avea un caracter performativ.[2]

Analiza mijloacelor poetice folosite pentru a reprezenta spațiul ficțiunii, care face obiectul ultimului capitol, a fost necesară ca singura modalitate care permite abordarea intrinsecă a textului, pornind de la premisa că „cea mai mare parte a literaturii situate în descendența perioadei arhaice și clasice (secolele VIII–V î.Cr.) (...) a fost scrisă *în vederea performance.*"[3] (sublinierea noastră)

„Textul teatral (...) are o existență dublă, mai întâi precedă reprezentarea, apoi o însoțește. (...) textul teatral este purtătorul unor matrici de «reprezentativitate». (...) un text teatral poate fi analizat conform unor proceduri care îi sunt (relativ) specifice și pun în lumină nucleele de teatralitate din text. Specificitate care nu aparține atât textului, cât lecturii sale posibile."[4], anume discursul dramatic, verbal și scenic totodată.

Textele tragice apelează la întreaga moștenire mitografică[5], dar din punct de vedere estetic, problema autonomiei artistice nu poate fi negată la nivel intrinsec. Deși

---

1 R. Knox, „Athenian Religion and Literature", *Cambridge Ancient History,* V, „The Fifth Century", ed. cit., p. 268. Vezi și A. Ford, *The Origins of Criticism: Literacy Culture and Poetic Theory in Classical Greece,* Princeton U. P., 2002, pp. 21–22.

2 Cf. opinia lui Th. G. Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus,* California U. P., Berkeley, 1982, p. 45: „The assumption here is that a play by Aeschylus is more than a piece of poetry. It was created in performance, not at desk." Dacă „created" se referă la tragedie ca ansamblu performativ, atunci exprimarea este pertinentă, căci conceperea textului nu poate fi disociată de redactarea sau dictarea lui de către autor în vederea montării ulterioare pe scena Teatrului lui Dionisos, dat fiind că în Atica, scrisul intrase în uzul poetic cu cel puțin două secole înainte.

3 Reproducem pentru precizie, citatul tradus în text: „(…) it is clear that most of the the written literature deriving from the archaic and classical periods (c. VIIIth – Vth centuries BC) (…) was meant to be experienced in performance." (R. Thomas, „Performance and Written Literature in Classical Greece", art. cit., p. 348)

4 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre,* ed. cit., p. 20.

5 B. Snell, *The Discovery of the Mind,* ed. cit., p. 284: „Myth retired beyond the world of man, and though at first it retained its old function of providing a standard of explanation and

reprezentările tragice au făcut parte dintr-un complex de ritualuri sociale, și implicit religioase, în ceea ce privește discursul dramatic, suverane au fost, pe de o parte, legile ficțiunii poetice, iar pe de alta, exigențele scenei.[6]

Spațiul este o dimensiune intrinsecă discursului dramatic, pe care Eschil a intuit-o și exploatat-o din perspectivă pragmatică cu mijloacele scenice și poetice de care dispunea.

Potrivit rezultatelor analizei celor două texte, diferitele tipuri de spațiu care se succedă neîntrerupt sunt în număr de nouăzeci și trei în cazul *Perșilor* și de șaizeci și trei în *Cei șapte împotriva Tebei,* modificări de orizont care au loc într-un cadru temporal unitar. Dintre acestea, spațiile evocate țin exclusiv de spațiul ficțiunii, deci de discursul verbal, importanța lor fiind decelabilă la nivel de economie semantică: în *Perșii,* spațiul distal evocat, unde se desfășoară cea mai mare parte a acțiunii, este reprezentat de patruzeci și două de ocurențe din nouăzeci și trei, față de spațiul corespunzător reprezentării scenice, menționat de cinci ori. Și în *Cei șapte împotriva Tebei,* consecințele evenimentelor care nu au loc în spațiul reprezentării scenice se răsfrâng asupra acțiunii pe care spectatorii o pot vedea pe scenă: spațiul proximal evocat este reprezentat de douăzeci și două de ocurențe din șaizeci și trei. Combinațiile tipurilor de spațiu și spațiile mixte sunt de o varietate a cărui surpriză nu poate fi echiparată decât de urmărirea punctelor analizei întreprinse vers cu vers, analiză care nu este, după cum am văzut, redusă la text, ci se constituie ca una dintre cheile de lectură și înțelegere a universului tragic eschilian din perspectiva dimensiunii sale spațiale.

Dacă spațiul reprezentării, anume spațiul de joc corespunzător *orchestra,* dotat sumar cu elemente de decor, cu rol de repere în perimetrul de mișcare al actorilor, este unic și plurivalent în același timp, spațiul ficțiunii se demonstrează mutabil și multiplu, deoarece face obiectul unor transgresări și schimbări de coordonate topo-

---

interpretation for human experiences, tragedy turned it into a poetic counterpart of reality."

6 Cf. B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica,* ed. cit., p. 6: „Il fare poetico non si colloca a livello creativo–estetico, ma euristico–imitativo, come riproduzione sia del dato naturale, sia dei modelli poetici tradizionali." Dihotomia pe care o punctează Gentili nu este una necesară, actul creativ artistic în general, poetic în special, reunește fără excepție valențele ambelor niveluri semnalate de autor. Le putem considera mai degrabă fețe ale aceleiași monede.

nimice și topografice care nu-și pot afla corespondențele în spațiul reprezentării scenice, având însă rolul de a stimula activitatea imaginativă[7] a spectatorului, care este strâns legată de sfera cognitiv-afectivă.

Anumite modificări și treceri de la un spațiu al ficțiunii la altul au loc *in termini,* nu *ad litteram:* „elasticitatea spațiului și a timpului în teatru", precum și „fluiditatea scenei"[8] se referă la eventualitatea unei «convenții», cum o numește critica literară anglo-saxonă[9]: „Convenția permite imaginației compensarea deficiențelor materiale; cu toate acestea, un anumit grad de realism în costum, scenografie și obiectele de decor s-a demonstrat întotdeauna util."[10], cum este, de pildă, cazul unui element de decor indispensabil din *Agamemnon,* covorul de purpură întins cu ocazia revenirii protagonistului din războiul împotriva Troiei, covor care nu putea fi adus în prim planul atenției spectatorilor prin deixis cu referință imaginară, ci doar prin *demonstratio ad oculos,* dat fiind caracterul lui simbolic, care nu se putea lipsi de concretizare, de materialitate.

---

7 A. E. Havelock, *Preface to Plato,* ed. cit., p. 201: „The term imagination as it is used today seeks to combine the Homeric and the Platonic states of mind: subject identified with object, subject splits from it."

8 A. M. Dale, „Seen and Unseen in Greek Tragedy: a Study in Scenic Conventions", *Wiener Studien,* vol. 69, 1956, p. 97: „The fluid or adjustable scene (…) with no more than a word or two to indicate the change of background, may well have been a fairy familiar technique (since it occurs in three of our seven early plays) – perhaps it was dropped later because it was felt to be too reminiscent of comedy, where – in a much more reckless form – it long remained at home." Cf. B. Marzullo, art. cit., 1988, p. 79: „Ricorre, pertanto, a strutture non materiali, e tanto meno realistiche."

9 Vezi, de pildă, A. M. Dale, „Seen and Unseen in Greek Tragedy", cit., pp. 97 și 100; cu privire la poezia arhaică, W. G. Thalmann, *Conventions of Form and Thought in early Greek Poetry,* J. Hopkins U. P., 1984, p. 114., P. D. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Vth Century B.C.,* Clarendon Press, Oxford, 1962, p. 21.

10 W. Beare, *I Romani a teatro,* Laterza, Bari, 2008, p. 105. Cf. poziția radicală a lui Marzullo, fără nuanțe relative la cronologie sau la autori: aplicabilă poate primelor tragedii ale lui Eschil, care nu ne-au parvenit, dar nu și lui Sofocle, ieșit de sub influența predecesorului său, Eschil, sau lui Euripide. B. Marzullo, art. cit., 1988, p. 79: „La scena greca è nuda, si articola in immaginarie strutture, che una peculiare parola, intesa alla scena, è in grado di materializzare. (…) Un edificio superbamente mentale, che dà magica consistenza a meccanismi rigorosamente astratti." și mai ales p. 83: „La «decorazione» deve, dunque, assumersi costitutivamente estranea alla drammaturgia classica. Ha un contenuto descrittivo, la cui compiacenza appartiene a generi diversamente caratterizzati che ignorano l'azione scenica, privilegiando la contemplazione.", deși nu vedem un raport de excludere între acțiunea scenică și contemplație sau vice versa.

Singura convenție indiscutabilă este cea valabilă și astăzi, anume convenția semiotică, interfața poeziei, în specie dramatică, cu publicul ei, prin performance, așa-zisul «al patrulea perete». Alte convenții tacite, specifice relației poetului, aed sau rapsod, iar din secolele VI–V î.Cr., actorului-poet, apoi numai actorului cu publicul lui, nu putem nici căuta, nici găsi, decât dacă dorim să le numim altfel decât mijloace poetice, fie că sunt strategii de comunicare sau figuri de stil.[11]

Pentru începutul secolului V î.Cr. se poate discuta numai utilizarea eficace a mijloacelor scenice în combinație cu procedeele poetice tradiționale, cunoscute și alese de poetul tragic, care de la Sofocle deja, scad în frecvență în favoarea exploatării discursului scenic.

La Sofocle și la Euripide, procedeele de stil sunt din ce în ce mai mult împrumutate retoricii judiciare[12], iar decorurile caracterizate de realism intră în uz, urmând tendința de «modernizare» a limbajului tragic[13].

---

[11] Vezi, de pildă, observația lui J. Latacz, „Realität und Imagination. Eine neue Lyrik – Theorie und Sapphos φαίνεταί μοι κῆνος – Lied”, *Museum Helveticum,* vol. 42, fasc. 2, 1985, pp. 69–94: „Diese narrative Epik, mit der Verfasser wie Publikum eines frühen lyrischen Vortrags grossgeworden waren, baute aber ausschliesslich auf dem Fundament der Deixis am Phantasma auf, sie war einziges „Stellt euch vor!””, cu privire la raportul implicit pragmatic poezie – public, bazat pe strategia menționată, un resort care declanșează principiul activ, anume imaginația celui care are rolul de receptor, spectatorul.

[12] Vezi Aristotel, *Retorica,* III, I, 1404a20 și 1404b25, cu privire la predilecția lui Euripide pentru *sermo cotidianus* în detrimentul procedeelor poetice de sorginte homerică. De asemenea, R. G. A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy: A Study of Peitho,* Cambridge U. P., 1982, capitolul II.

[13] Vezi V. Bers, „Tragedy and Rhetoric”, *Persuasion: Greek Rhetoric in Action,* I. Worthing (ed.), Routledge, London – New York, 1994, p. 183: „Granted that the poet functions rather like a *logographos* for his characters, and granted Euripides’ great popularity in his own time, still it seems that his use of rhetoric was regarded by at least part of his contemporary audience as incongruous and destructive of what they valued in tragedy. (…) The risks included chilling the play with over-intellectualised discourse: this could not only bore an unforgiving audience but appear a bizarre and tasteless anachronism. At a strictly lexical and phraseological level, the introduction of neologisms might have threatened the differentiation of tragic poetry from routine speech and the versified, but basically colloquial, language of the comic poets.” Logografi au fost numiți cei care compuneau discursurile judiciare de apărare, pe care le redactau în proză. (n. n.) Vezi *supra,* nota 81, p. 130.

Dacă orice „acțiune semnificativă" este „implicită", „sancționată" sau „indicată" de textul dramatic[14], cum este cazul tragediilor analizate, este pentru că Eschil utiliza nu numai mijloacele poetice cu care era familiarizat pe linia tradiției homerice, exploatând valențele cuvântului, ci și valențele scenei. Gândirea sa poetică și artistică, precum și mijloacele care o exprimau erau caracterizate de dinamism și receptivitate la nou.[15]

Aceasta ne îndreptățește să considerăm că etapele activității dramaturgice și scenice ale lui Eschil și-au pus indiscutabil amprenta asupra genului tragic prin diversificarea acțiunii dramatice, prin creșterea numărului personajelor și, implicit, a numărului actorilor, prin angajarea personajului colectiv, Corul, în acțiunea dramatică, precum și prin interacțiunea dintre personajele individuale și Cor și vice versa, ceea ce duce la modificarea limitelor spațiului de joc și la funcționalizarea cabinei actorilor, σκηνή (*skené*), prin utilizarea primelor mijloace scenografice convenționale, cum erau paravanele pictate în perspectivă, ceea ce presupune atât diversificarea mijloacelor, cât și diviziunea colaborativă a procesului de practică scenică (*devising*), prin încercarea de a valorifica dramaturgic subiecte care vizau contemporaneitatea geopolitică și socială, prin recunoașterea rolului complementar și privilegiat al spectatorului în raport cu discursul dramatic, pe care îl complinește și al cărui destinatar este, rol pe care rezultatele analizei celor două tragedii îl pun în evidență fără echivoc.

Avem convingerea că spațiul reprezentării scenice nu dubla spațiul ficțiunii, construit prin strategiile și mijloacele poetice menționate, ci îl completa. În acest sens, o paralelă de contrast cu spectacolul de factură realistă sau hiperrealistă[16] este pe cât

---

[14] O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus,* ed. cit., pp. 30, 31, nota 1, și 38. De asemenea, autorul susține că textul tragic, deși decontextualizat și oarecum incomplet cum îl citim acum, rămâne principala sursă de explorare, deoarece dramaturgii nu erau numai dramaturgi, ci și „(…) practical men of theatre (…). They have wrought, not just written, plays. They have supervised the rehearsal, directed the movement of their works, overseen their music, choreography and design, and often have acted themselves. They composed works to be performed before an audience. For them the play is realized, finds its finished state in the theatre." (O. Taplin, *Greek Tragedy in Action,* Routledge, London-New York, 2003, p. 1)

[15] C. J. Herington, „Aeschylus. The Last Phase" cit., p. 388: „We cannot at any stage of Aeschylus' life say that tragedy is; we can only say that it is becoming. Aeschylus' thought, and the technique to match his thought, are dynamic and evolutionary, receptive always to what is new."

[16] Vezi, de pildă, L. Chase, *Hyperrealism,* Rizzoli, New York, 1975, p. 8, cu privire la dublarea textului sau a subtextului prin formele alese de artist la nivel de reprezentare: „The decisive factor is *the way the subject is seen* and not the subject matter itself." (sublinierea noastră)

de anacronică, pe atât de elocventă: dacă dublarea nu este programatică, ea nu își poate afla locul în artă, în care discursurile nu sunt concurente, ci complementare. Convingerea rămâne însă ca atare în absența unor documente care să o infirme sau confirme.

Interesul prezentat de problematica spațiului în două dintre cele mai vechi piese cert atestate ale lui Eschil și-a găsit o parte din răspunsuri în rezultatele descifrării strategiilor pragmatice și a mijloacelor stilistice utilizate de dramaturgul-actor și regizor, deși pe fondul precarității documentelor, mai ales a celor paratextuale, care privesc practica scenică în contextul ei de origine.

Marile Dionisii au fost cadrul care a permis dezvoltarea și perfecționarea celor două direcții dramatice, tragedia și comedia, iar degenerarea incipientă la începutul secolului IV î.Cr. și desființarea acestei instituții în secolul II î.Cr. au fost numai simptomele modificării condițiilor de producție și de promovare atât a textului, cât și a discursului dramatic.

---

sau C. Gerlderman, „Hyperrealism in Contemporary Drama: Retrogressive or Avant-Garde?", vol. 26, nr. 3, 1983, pp. 357–367.

BIBLIOGRAFIE

Instrumente

E. Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque,* Heidelberg – Paris, 1916

P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque,* Klincksieck, Paris, 1968

G. Dindorf, *Lexicon Aeschyleum,* Teubner, Leipzig, 1876

P. Grimal, *Dicționar de mitologie greacă și romană,* Saeculum I.O., București, 2001

H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* P.U.F., Paris, 1998

J. Pollucis, *Onomasticon,* I-III, G. Dindorf (ed.), Kuehn, Leipzig, 1824

A Greek–English Lexicon, H. G. Liddell – R. Scott (comp.), Clarendon, Oxford, 1977

Der Kleine Pauly, K. Ziegler – W. Sontheimer (ed.), Deutscher Taschenbuchverlag, München, 1979

Dictionary of Greek and Romans Antiquities, W. Smith (ed.), London, 1842

Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, Daremberg – Saglio (ed.), II/1, Paris, 1892

Dictionnaire etymologique de la langue latine, V. Ernout – A. Meillet (ed.), Paris, 1939

Dictionnaire grec–français, V. Magnien – Lacroix (ed.), Paris, 1969

Enciclopedia dello Spettacolo, IV, Le Maschere, Roma, 1957

Encyclopedia of Religion, M. Eliade (coord.), Macmillan, New York, 1987

Encyclopedia of Rhetoric, Th. O. Sloane (ed.), Oxford U. P., 2006

Histoire des religions, Ch. Puech (coord.), Gallimard, Paris, 1976

Inscriptiones Atticae, vol. II, pars altera, U. Koehler (ed.), G. Reimer, Berlin, 1883

Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft, Pauly – Wissowa (ed.), Stuttgart, 1903–1956

The Cambridge Ancient History, III, I, I. E. S. Edwards și alții (ed.), Cambridge U. P., 2006

The Cambridge Dictionary of Classical Civilization, G. Shipley și alții (ed.), Cambridge U. P., 2008

The Encyclopedia of Ancient History, Roger S. Bagnall și alții (ed.), Blackwell, Oxford, 2013

The Encyclopedia of Greek Tragedy, H. M. Roisman (ed.), J. Wiley&Sons, 2014

The Oxford Classical Dictionary, N. G. L. Hammond – H. H. Scullard, Clarendon Press, Oxford, 1989[2]

Vocabolario Greco – Italiano, F. Montanari (ed.), Loescher, Milano, 2013

Bibliografie primară

Aeschyli tragoediae superstites et deperditarum fragmenta, tom III, *Scholia graeca ex codicibus aucta et emendata,* W. Dindorf (ed.), Oxford, 1851 (Hildesheim, 1962²)

Aeschyli Tragoedie, U. Wilamowitz – Moellendorff (ed.), Weidmann, Berlin, 1914

Aeschylus, I, *Persians, Seven Against Thebes,* H. W. Smith (trad.), Londra-Harvard U. P., 1946

Aeschylus, *Tragedies and Fragments,* A. H. Sommerstein (ed. și trad.), Harvard U. P., 2009

Aeschylos Tragödien, O. Werner (trad.), B. Zimmermann (ed.), Artemis & Winkler, Mannheim, 2011

Aristotel, *Poetica,* D. M. Pippidi (studiu introd., trad. și comentarii), IRI, București, 1998

Idem, *Retorica,* M.- C. Andrieș (trad., studiu introd. și index), Șt.-S. Maftei (note și com.), IRI, București, 2004

Idem, *Statul atenian,* Șt. Bezdechi (trad.), Agora, Iași, 1992

Athenaeus, *Deipnosophistae,* J. Kaibel (ed. și trad.), Loeb, Harvard U. P., 1930

Commentaria in Aristotelem Graeca, XXI, partea a 2-a, H. Rabe (ed.), Berlin, 1896

Die griechische Literatur in Text und Darstellung. Archaische Periode, I, J. Latacz (ed.), Reclam, Stuttgart, 1991

Diodor din Sicilia, *Biblioteca istorică,* R. Hîncu – V. Iliescu (trad. și note), Editura Sport-Turism, București, 1981

Diogenes Laertios, *Despre* viețile *și doctrinele filosofilor,* C. I. Balmuș (trad.), A. M. Frenkian (stud. introd. și coment.), Polirom, Iași, 2001

Epicorum Graecorum Fragmenta, I, G. Kinkel (ed.), Teubner, Leipzig, 1877

Eschil, *Perșii. Cei șapte contra Tebei,* E. Camilar (trad.), Editura pentru Literatură și Artă, București, 1960

Eschilo, *Le tragedie,* I-II, M. Untersteiner (ed. critică, appendix metric și trad.), Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1946–1947

Eschyle, I, *Les Perses, Les Sept contre Thèbes,* P. Mazon (ed., trad. și note), Les Belles Lettres, Paris, 1920

Greek Lyric. Sappho and Alcaeus, A. D. Campbell (trad.), I, Harvard U. P., 1990

Herodot, *Istorii,* L. Onu – L. Șapcaliu (ed. îngr.), N. Milescu (trad.), Minerva, București, 1984

Idem, *Istorii,* F. Ștef (trad., notițe ist. și note), Teora, București, 1998

Homer, *Iliada,* G. Murnu (trad.), D. M. Pippidi (studiu introd. și note), Teora, 1999

Idem, *Odiseea,* G. Murnu (trad.), D. M. Pippidi (studiu introd. și note), Teora, 2000

Parmenides of Elea, *Fragments,* D. Gallop (trad. și coment.), Toronto U. P., 1984

Pausanias, *Description de la Grèce,* VIII, M. Casevitz – M. Jost – J. Marcadé (ed., trad. și coment., colab.), Les Belles Lettres, Paris, 1998

Pindar, *The Olympian and Pythian Odes,* B. L. Gildersleeve (introd., note și indecși), A. M. Hakkert, Amsterdam, 1965

Platone, *Repubblica,* G. Reale (ed.), Bompiani, Milano, 2009

Plutarch, *Moralia,* II, *Vitae decem oratorum,* Fr. Dübner (ed.), Firmin-Didot, Paris, 1841

Idem, *Moralia,* X, H. N. Fowler (trad.), Harvard U. P., London, 1960[3]

Plutarch, *Moralia,* E. Lelli – G. Pisani (ed. bilingvă îngrijită și coord.), Bompiani, Milano, 2017

Poetae lyrici graeci minores, I, J. Pomtow (ed.), S. Hirzelium, Leipzig, 1885

Sappho, D. J. Rayor – A. Lardinois (trad. și ed.), Cambridge U. P., 2014

Scholia graeca in Aristophanem, F. Deubner (ed.), Firmin-Didot, Paris, 1883

Scholia graeca in Homeri Iliadem, I, W. Dindorf – E. Maass (ed.), Clarendon Press, Oxford, 1887

Scholia graeca in Homeri Odysseam, I, W. Dindorf (ed.), Oxford U. P., 1855

Scholia in Euripidem, I, E. Schwartz (ed.), G. Reimer, Berlin, 1887

Strabon, *Geografia,* II–III, F. Vanț – Ștef (trad., note, notițe introd., index), Editura Științifică, București, 1983

The Complete Aeschylus, II, *Persians* and other Plays, P. Burian – A. Shapiro, Oxford U. P., 2009

Tragicorum Graecorum Fragmenta, A. Nauck (ed.), Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1964

Tucidide, *Războiul peloponeziac,* M. Jakota (trad.), Casa Școalelor, București, 1941

Tutte le tragedie, A. Tonelli (trad., prezentare și note), Bompiani, Milano, 2013

Vitarum scriptores Graeci minores, A. Westermann (ed.), Braunschweig, 1845

Bibliografie secundară

Volume colective

A Companion to Greek Tragedy, J. Gregory (ed.), Blackwell Publishing, 2005

A History of Technology, I, Ch. Singer – E. J. Holmyard (ed.), Clarendon Press, Oxford, 1967

Encyclopedia of Rhetoric and Composition. Communication from Ancient Times to the Information Age, Th. Enos (ed.), Routledge, New York, 2010

Expériences et représentations de l'espace, Ph. Guisard – Chr. Laizé (coord.), Ellipses, Paris, 2012

Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession, P. E. Easterling – E. Hall (ed.), Cambridge U. P., 2002

Greek Theatre in the Fourth Century B.C., E. Csapo și alții (ed.), W. De Gruyter, Berlin, 2014

Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne, M. Detienne (coord.), Lille, 1988

Lo spazio letterario della Grecia antica, I, tomul 1, G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza (ed.), Salerno Editrice, Roma, 1996

Performance, Iconography, Reception, M. Revermann – P. Wilson (ed.), Oxford U. P., 2008

Persuasion: Greek Rhetoric in Action, I. Worthing (ed.), Routledge, London – New York, 1994

Politics of Orality, C. Cooper (ed.), Brill, Leiden, 2007

Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative, I .J. F. de Jong (ed.), Brill, Leiden, 2012

The Ancient Greek History, D. M. Lewis et alii (ed.), ed. a 2-a, IV și V, Cambridge U. P., 2007

The Cambridge Companion to Greek Tragedy, P. E. Easterling (ed.), Cambridge U. P., 1997

The Cambridge Companion to Homer, R. Fowler (ed.), Cambridge U. P., 2006

The Cambridge Companion to Performance Studies, T. C. Davis (ed.), Cambridge U. P., 2008

The Cambridge Companion to Plato, R. Kraut (ed.), Cambridge U. P., 1992

Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca, L. Battezzato (ed.), A. M. Hakkert, Amsterdam, 2003

Trends in Classics, Fr. Montanari – A. Rengakos (ed.), vol. 6, nr. 1, W. De Gruyter, Berlin, 2014

Volume de autor

N. Abbagnano, *Storia della filosofia,* I, UTET, Torino, 2003

K. Algra, *Concepts of Space in Greek Thought,* Brill, Leiden, 1995

W. Arend, *Die typischen Szenen bei Homer,* Weidmann, Berlin, 1975

P. D. Arnott, *An Introduction to the Greek Theatre,* Macmillan, London – New York, 1959

Idem, *Greek Scenic Conventions in the Vth Century B.C.,* Clarendon Press, Oxford, 1962

Idem, *Public and Performance in the Greek Theatre,* Routledge, London – New York, 1991

J. Aumont, *L'Image,* Nathan, Paris, 1990

A. Aymard – J. Auboyer, *L'Orient et la Grèce antique,* P.U.F., Paris, 1994

W. Beare, *I Romani a teatro,* Laterza, Bari, 2008 (*The Roman Stage,* Methuen, London, 1964)

V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena,* Einaudi, Torino, 2002

E. Benveniste, *The Persian Religion according to the Chief Greek Texts,* Geuthner, Paris, 1929

Idem, *Probleme de lingvistică generală,* II, L. M. Dumitru (trad.), Teora, București, 2000

C. M. Bowra, *Problems in Greek Poetry,* Clarendon Press, Oxford, 1953

J. Burkhardt, *Griechische Kulturgeschichte,* II, R. Marx (ed.), A. Kröner, Leipzig, 1929

K. Bühler, *Theory of Language. The Representational Function of Language,* J. Benjamin, Amsterdam – Philadelphia, 2011

H. Bulle, *Untersuchungen an den griechischen Theatern,* München, 1928

R. G. A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy: A Study of Peitho,* Cambridge, 1982

P. Cabanes, *Mic atlas al Antichității grecești,* G. Sfichi (trad.), Polirom, Iași, 2001

L. Canfora, *Il copista come autore,* Sellerio, Palermo, 2002

E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen,* II, *Das mythische Denken,* F. Meiner, Hamburg, 2010

U. Chandhuri, *Staging Place. The Geography of Modern Drama,* Michigan U. P., Ann Arbor, 1997

P. Chantraine, *Formation des noms en grec ancien,* Klincksieck, Paris, 1968[2]

R. Chartier, *On the Edge of the Cliff: History, Language and Practice,* J. Hopkins U. P., Baltimore, 1997

L. Chase, *Hyperrealism,* Rizzoli, New York, 1975

M. Croiset, *Eschyle: études sur l'invention dramatique dans son théâtre,* Les Belles Lettres, Paris, 1965

E. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theatre,* Blackwell Publishing, 2010

E. Csapo – W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama,* Michigan U. P., Ann Arbor, 1994

R. D. Dawe, *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus,* Cambridge U. P., 1964

E. Dickey, *Ancient Greek Scholarship,* Oxford U. P., 2007

C. Dornergue, *Les mines antiques. La production des métaux aux époques grecque et romaine,* Belin, Paris, 2008

F. Dupont, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin,* La Découverte, Paris, 1998

Idem, *Aristote ou le vampire du théâtre occidentale,* Flammarion, Paris, 2007

A. Espinas, *Les origines de la techonologie. Etude sociologique,* F. Alcan, Paris, 1897

A. Ford, *The Origins of Criticism,* Princeton U. P., 2002

A. Frenkian, *Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide,* Editura pentru Literatură Universală, București, 1969

J. Gaudemet, *Les institutions de l'Antiquité,* Montchrestien, Paris, 1972

B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo,* Laterza, Bari, 1984

L. Gernet – A. Boulanger, *Le génie grec dans la religion,* La Renaissance du livre, Paris, 1932

Idem, *Les Grecs sans miracle,* La Découverte / Maspero, Paris, 1983

R. Gerghel, *Modality and Ellipsis. Diachronic and Synchronic Evidence,* De Gruyter, Berlin, 2009

M. Gramatopol, *Moira, mythos, drama,* Editura pentru Literatură Universală, București, 1969

L. Hamilton Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece,* Oxford U. P., 1961

A. E. Havelock, *Preface to Plato,* Harvard U. P., Cambridge MA, 1963

U. Heuener, *Tragisches Handeln in Raum und Zeit,* Metzler, Stuttgart, 2001

G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche,* Roma – Pisa, 1997

A. Karanika, *Voices at Work. Women, Performance and Labor in Ancient Greece,* John Hopkins U. P., Baltimore, 2014

K. Kerényi, *La religion antique. Ses lignes fondamentales,* Y. Le Lay (trad.), Georg, Genève, 1957

K. Kiefer, *Körperlicher Schmerz und Tod auf der attischen Bühne,* Carl Winter Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1909

B. Kowalzig, *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece,* Oxford U. P., 2007

R. Laurenti, *Introduzione a Talete, Anassimandro, Anassimene,* Laterza, Bari, 1971[5]

H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik,* M. Hueber, München, 1990

L. Legras, *Les legendes Thébaines dans l'épopée et la tragédie grecques,* Société Nouvelle de Librairie et d'Edition, Paris, 1905

P. Léveque, *Aventura greacă,* I, Meridiane, București, 1987

L. Lupaș – Z. Petre, *Commentaire aux «Sept contre Thèbes» d'Eschyle,* Editura Academiei – Les Belles Lettres, București – Paris, 1981

B. MacLachlan, *Women in Ancient Greece: A Sourcebook,* Bloomsbury, London, 2012

M. di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche,* Carocci, Roma, 2009

D. J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity: Some Conventions of speech and Action in the Greek Tragic Stage,* California U. P., 1979

G. Méautis, *L'authenticité et la date du «Prométhée enchaîné» d'Eschyle,* E. Droz, Geneva, 1960

C. Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie,* Beck, München, 1988

S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit,* DTV, München, 1990

H. J. Mette, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland,* W. de Gruyter, Berlin – New York, 1977

L. de Meyer, *Vers l'invention de la rhétorique,* Peeters, Leuven, 1997

Fr. Michelazzo, *Nuovi itinerari alla scoperta del greco antico,* Firenze U. P., 2006

D. Moiratou, *Die Äußerungen des Aristoteles über Dichter und Dichtung außerhalb der Poetik,* Springer, Wiesbaden, 1994

M. Mueller, *Objects as Actors. Props and the Poetics of the Performance in Greek Tragedy,* Chicago U. P., 2016

Fr. Nietzsche, „Nașterea tragediei", I. Dobrogeanu-Gherea – I. Herdan (trad.), Meridiane, București, 1978

R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia,* Cambridge U. P., 2009

D. L. Page, *Actor's Interpolations in Greek Tragedy,* Oxford U. P., 1934

A. Pickard – Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens,* Clarendon Press, Oxford, 1988

Idem, *Dithyramb, Tragedy and Comedy,* Clarendon Press, Oxford, 1962

M. Powers, *Athenian Tragedy in Performance,* Iowa U. P., Iowa, 2014

R. Rehm, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy,* Princeton U. P., 2002

L. D. Reynolds – N. G. Wilson, *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature,* Clarendon Press, Oxford, 1991

Th. G. Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus,* California U. P., Berkeley, 1982

S. Saïd – M. Trédé – A. Le Boulluec, *Histoire de la littérature grecque,* P.U.F., Paris, 1997

D. Sansone, *Greek Drama and the Invention of Rhetoric,* Wiley – Blackwell, Oxford – MA, 2012

R. Seaford, *Cosmology and the Polis. The Social Construction of Space in the Tragedies of Aeschylus,* Cambridge U. P., 2016

W. C. Scott, *The Artistry of the Homeric Simile,* Brill, Leiden, 1974

J. T. Sheppard, *Aischylus and Sophocles. Their Work and Influence,* Cooper Square, New York, 1963

Al. Sideras, *Aeschylus Homericus,* Vandenhoeck & Ruprecht, Zürich, 1968

B. Snell, *The Discovery of the Mind,* T. G. Rosenmeyer (trad.), Harvard U. P., Cambridge Mass., 1953

A. M. Snodgrass, *The Dark Age of Greece. An archaelogical Survey of the 11th to 8th Centuries B.C.,* Edinburgh U. P., 1971

Idem, *Archaic Greece: The Age of Experiment,* Dent, London, 1980

A. Sokolowski, *Lois sacrées de l'Asie Mineure,* Paris, 1955

W. B. Stanford, *Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice,* B. Blackwell, Oxford, 1936

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy,* Clarendon Press, Oxford, 1977

Idem, *Greek Tragedy in Action,* Routledge, London – New York, 2003²

J. A. Dabdab Trabulsi, *Dionysisme. Pouvoir et société en Grèce jusqu'à la fin de l'époque classique,* Annales Littéraires de l'Université de Besançon, vol. 412, 1990

A. Turyn, *The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus,* Polish Institute of Arts and Sciences in America, New York, 1943

A. Ubersfeld, *Lire le théâtre,* Editions Sociales, Paris, 1978

J.- P. Vernant – P. Vidal – Naquet, *Mythe et tragédie en Gréce ancienne,* La Découverte, Paris, 1989²

Idem, *Mythe et tragédie,* II, Paris, 1986

Idem, *La Grèce ancienne,* II, *L'espace et le temps,* Seuil, Paris, 1991

Idem, *Les origines de la pensée grecque,* P.U.F., Paris, 1992

R. V. Vince, *Ancient and Medieval Theatre: A Historiographical Handbook,* Greenwood Press, Westport-London, 1984

A. Wartelle, *Lexique de la ,Poétique' d'Aristote,* Les Belles Lettres, Paris, 1985

R. Wellek – A. Warren, *Teoria literaturii,* R. Tiniș (trad.), S. Alexandrescu (studiu introd. și note), Editura pentru Literatură Universală, București, 1967

D. Wiles, *Tragedy in Athens. Performance Space and theatrical Meaning,* Cambridge U. P., 1997

A. Wilhelm, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen,* Wien, 1906

R. E. Wycherley, *The Stones of Athen*s, Princeton U. P., 1978

Studii și articole

E. J. Bakker, „Homeric οὗτος and the Poetics of Deixis", *Classical Philology,* vol. 94, nr. 1, 1999, pp. 1–19

R. Barthes, „L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire]", *Communications,* vol. 16, nr. 1, 1970, pp. 172–223

E. L. Bowie, „Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival", *The Journal of Hellenic Studies,* vol. 106, 1986, pp. 13–35

G. Butterweck, „Das Dionysostheater", *Maske und Kothurn,* vol. XX, 1974, pp. 105–147

G. Commoti, „Scenografia e spettacolo: le macchine teatrali", *Dioniso,* vol. 59, 1989, pp. 283–295

A. M. Dale, „Seen and Unseen on the Greek Stage: a Study in Scenic Conventions”, *Wiener Studien,* vol. 69, 1956, pp. 96–106

E. Flintoff, „The Date of *Prometeus bound*”, *Mnemosyne,* vol. 39, fasc. 1–2, 1986, pp. 82–91

R. W. Garson, „Aspects of Aeschylus’ Homeric Usages”, *Phoenix,* vol. 39, nr. 1, 1985, pp. 1–5

C. Gerlderman, „Hyperrealism in Contemporary Drama: Retrogressive or Avant-Garde?”, vol. 26, nr. 3, 1983, pp. 357–367

C. Giarratan, „La critica del testo”, în *Introduzione allo studio della filologia classica,* II, Marzorati, Milano, 1973, pp. 673–739

P. Grenet, „Couples d’opposés et analogie dans la pensée philosophique des anciens Grecs (note critique)”, *Revue des études grecques,* vol. 83, nr. 394, 1970, pp. 161–174

R. Hamilton, „Objective Evidence for Actors’ Interpolation in Greek Tragedy”, *Greek, Roman and Byzantine Studies,* vol. 15, 1974, pp. 387–402

N. G. L. Hammond, „The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus”, *Greek, Roman and Byzantine Studies,* vol. 13, 1972, pp. 387–450

A. Henrichs, „Between country and city: cultic dimensions of Dionysus in Athens and Attica”, *Cabinet of the Muses,* 1990, pp. 257–277

C. J. Herington, „The Last Phase”, *Arion. A Journal of Humanities and the Classics,* vol. 4, nr. 3, 1965, pp. 387–403

E. Jackson, „The Argument of ‘Septem Contra Thebas’”, *Phoenix,* vol. 42, nr. 4, 1988, pp. 287–303

J. Jouanna, „Remarques sur le texte et la mise en scène de deux passages des *Phéniciennes* d’Euripide”, *Revue des Etudes Grecques,* vol. 89, 1976, pp. 46–56

Idem, „Texte et espace théâtrale dans les *Phéniciennes* d’Euripide”, *Ktema,* vol. I, 1976, pp. 81–97

G. S. Kirk, „Greek Mythology: Some New Perspectives”, *Journal of Hellenic Studies,* vol. 92, 1972, pp. 74–85

Idem, „I limiti della ricerca nella mitologia greca”, *Rivista storica italiana,* fasc. 3, vol. 84, 1972, pp. 565–583

J. Latacz, „Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos φαίνεταί μοι κῆνος – Lied”, *Museum Helveticum,* vol. 42, fasc. 2, 1985, pp. 69–94

B. Marzullo, „La «Parola scenica»”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica,* s.n., vol. 22, nr. 1, 1986, pp. 95–104

Idem, „La «Parola scenica»”, II, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica,* s.n., vol. 30, nr. 1, 1988, pp. 79–85

P. Meineck, „The Embodied Space: Performance and Visual Cognition at the Fifth Century Athenian Theatre”, *New England Classical Journal,* vol. 39, nr. 1, 2012, pp. 3–46

J. Newiger, „Zwei Bemerkungen zu den Spielstätten des attischen Dramas im 5 Jh. v.Chr.”, *Wiener Studien,* vol. X, 1976, pp. 80–92

A. Pagliaro, „La tragedia e il tragico secondo Aristotele”, *Dioniso,* vol. 34, 1960, pp. 38–66

E. Pöhlmann, „Die Prohedrie des Dionisostheaters im 5. Jahrhundert und das Bühnenspiel der Klassik”, *Museum Helveticum,* vol. XXXVIII, 1981, pp. 129–146

Idem, „Scene di ricerca e di inseguimento nel teatro attico del quinto e quarto secolo, Scena e spettacolo nell'antichità”. *Atti del Convegno Internazionale di Studio* (Trento 28–30 martie 1988), L. De Finis (ed.), Firenze, 1989, pp. 89–109

L. Polacco, „L'ingresso del Coro nei *Persiani* di Eschilo: natura e funzione dei sistemi anapestici”, *Dioniso,* vol. 55, 1984–1985, pp. 75–88

G. A. Privitera, „Origini della tragedia e ruolo del ditirambo”, *Studi italiani di filologia classica,* vol. IX, fasc. 2, 1991

P. Pucci, „La tragédie: Aux limites de la signification du langage”, *La philologie au présent par Jean Bollack,* Chr. König – D. Thouard (ed.), *Cahiers de Philologie,* Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2010, pp. 173–184

M. D. Reeve, „Interpolation in Greek Tragedy”, I, *Greek, Roman and Byzantine Studies,* vol. 13, nr. 3, 1972, pp. 247–265

D. S. Robertson, „On the Chronology of Aeschylus”, *Proceedings of the Cambridge Philological Society,* voll. 169–171, 1938, pp. 9–11

M. Smethurst, „The Council Chamber in a Production of Aeschylus' *Persians*”, *Classical World,* vol. 87, nr. 1, 1993, pp. 13–20

Ch. Segal, „Tragédie, oralité, écriture”, *Poétique,* vol. 50, 1982, pp. 131–154

K. Snipes, „Literary interpretation in the Homeric Scholia: the Similes of the *Iliad*”, *American Journal of Philology,* vol. 109, 1988, pp. 196–222

O. Taplin, „Fifth Century Tragedy and Comedy”, *Journal of Historical Studies,* vol. 106, 1986, pp. 162–174

R. Thomas, „Performance and written literature in Classical Greece: envisaging performance from written literature and comparative contexts”, *Bulletin of SOAS,* vol. 66, nr. 3, 2003, pp. 348–357

M. Vamvouri Ruffy, „Visualization and 'Deixis am Phantasma' in Aeschylus' 'Persae', *Quaderni Urbinati di Cultura Classica,* serie nouă, vol. 78, nr. 3, 2004, pp. 11–28

J.-P. Vernant, „Remarques sur les formes et les limites de la pensée technique chez les Grecs", *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications,* vol. 10, nr. 3, 1957, pp. 205–225

Idem, „Hestia – Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les grecs", *L'Homme,* vol. 3, nr. 3, 1963, pp. 12–50

T. B. L. Webster, „Greek Tragedy" în *Fifty Years (and Twelve) of Classical Scholarship,* M. Platnauer (ed.), Blackwell, Oxford, 1968, pp. 88–122

H. Weil, „Des traces de remaniement dans les drames d'Eschyle", *Revue des études grecques,* vol. 32, nr. 2, 1891, pp. 119–142

D. Young, „Readings in Aeschylus Byzantine Triad", *Greek, Roman and Byzantine Studies,* vol. 13, nr. 1, 1972, pp. 5–38

Disertații

D. J. Jacobson, *Deixis in Fifth Century Athenian Drama,* Berkeley U. P., 2011

I. H. Metuzals, *Early Indications of the Rise of the Individual in Archaic Greece,* Ottawa University, Ontario, 1986

Ch. Zabrowski, *The Older Scholia to Aeschylus's ‚Persae'* (disertație), Fordham University, 1984

Arhive electronice

http://www.archive.org
https://babel.hathitrust.org
https://epigraphy.packhum.org
http://escholarship.org
http://gallica.bnf.fr
http://www.persee.fr
http://www.stoa.org (*Suda* Online)

ISBN: 978-606-37-0299-0